



universität  
wien

# DIPLOMARBEIT

Titel:

**Vom Opfer zur Ekstase oder das Geheimnis des letzten Augenblicks:**

*Überschreitung, Verschwendung und Destruktion  
im französischen Kino der Gegenwart*

Verfasser:

Michael Czermin

angestrebter akademischer Grad:

Magister der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, 31.10.2010

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 317

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Institut für Theater-, Film- und Medienwissenschaft

Betreuerin ODER Betreuer:

Univ.-Prof. Dr. Elisabeth Büttner

## **Inhaltsangabe:**

### **1. Vorbemerkung:   Seite 4**

Verschwendung als Voraussetzung kulturellen Wandels   Seite 4

### **2. Begriffe und Kontextualisierung   Seite 7**

2.1. Der Potlatsch als Gabe und Verausgabung   Seite 7

2.2. Energieüberschuss, Akkumulation und Formen der Verschwendung   Seite 11

2.3. Homogene und Heterogene Elemente des allwissenden Staates   Seite 15

2.4. Verbot und Überschreitung   Seite 19

2.5. Erotik und innere Erfahrung des „Subjektes auf dem Siedepunkt“   Seite 24

### **3. Tod, Destruktion und der heilige Eros im Kampf der Körper   Seite 28**

3.1. Motivation und Kategorisierung   Seite 28

3.2. Faszination des Schreckens: Das sich verzehrende Subjekt   Seite 31

3.3. Tabus ohne Grenzen: Das sich opfernde Subjekt   Seite 37

3.4. Die irreversible Gabe: Das sich ausliefernde Subjekt   Seite 43

3.5. Verschwendung des Selbst: Das sich auflösende Subjekt   Seite 48

### **4. Filmanalysen   Seite 52**

4.1. *DANS MA PEAU (In my Skin, 2002)*   Seite 52

4.1.1. Intimität und Neurose   Seite 52

4.1.2. Identitätssuche und Opferritual   Seite 54

4.1.3. Die Verschwendung des eigenen Körpers   Seite 56

4.1.4. Autoerotik und Transgression   Seite 58

4.2. *MARTYRS (2008)*   Seite 60

4.2.1. Die Folgen der Gewalt   Seite 60

4.2.2. Der Augenblick des Todes   Seite 63

4.2.3. Die Frau als Zentrum des Schmerzes   Seite 66

4.2.4. Destruktion als religiöser Akt   Seite 68

**4.3. IRREVERSIBLE (IRREVERSIBEL, 2002) Seite 71**

4.3.1. Der Tunnel der Zeit Seite 71

4.3.2. Das Verlangen und die Schuld Seite 73

4.3.3. Die Überschreitung im Akt der Gewalt Seite 76

4.3.4. Bedingungen der Erotik Seite 78

**4.4. ANATOMIE DE L'ENFER (Anatomy of Hell, 2004) Seite 80**

4.4.1. Die Gewalt als Notwendigkeit Seite 80

4.4.2. Die Existenz als Spiel Seite 84

4.4.3. Der Todestrieb als Liebesakt Seite 86

4.4.4. Die Labile Erzählung Seite 88

**5. Nachbemerkung Seite 90**

Der letzte Augenblick im Angesicht ewiger Existenz

**6. Bibliographie/Filmographie/Bildnachweise Seite 94**

**7. Zusammenfassung der Arbeit Seite 98**

**8. Lebenslauf Seite 100**



# 1. Vorbemerkung:

## Verschwendung als Voraussetzung kulturellen Wandels

Wenn Friedrich Nietzsche vom „Tod Gottes“ sprach, von der Umwertung aller Werte, sprach er von der Überschreitung der selbst gesetzten Grenzen.

„Gott zu töten bedeutet bei ihm letztlich, einen Gott zu töten, der bereits tot ist, beziehungsweise den Gott nur zu beschwören, um ihn in einem Akt der Grenzüberschreitung immer wieder töten zu können. Der Tod Gottes schenkt uns nicht einer begrenzten und positiven Welt wieder, sondern einer Welt, die sich in der Grenzerfahrung entfaltet, die sich im Exzess, der die Grenze übertritt, bildet und auflöst.“<sup>1</sup>

Diese Aussage von Michel Foucault bezieht sich allerdings nicht auf Friedrich Nietzsche, sondern auf das Werk von Georges Bataille, der nach dem 2. Weltkrieg in seiner Philosophie den „Akt der exzessiven Grenzüberschreitung“<sup>2</sup> zur Utopie und Grundlage einer modernen und aufgeklärten Gesellschaftsordnung erhoben hatte. Die Grenze ist hierbei nicht als „allseits feststellbare, moralische Demarkationslinie“<sup>3</sup> zu sehen, sondern als ein flüchtiges Phänomen, welches erst im Akt der Überschreitung offenbar wird und daher auch nicht beliebig herstellbar ist. Sowohl Foucault als auch Bataille sehen in diesem Akt der Überschreitung die Voraussetzung für eine kulturelle Befreiung, die Bataille in seiner Schrift *Die Aufhebung der Ökonomie* (1967) entworfen hat. In einem Artikel in der Kunstzeitschrift „Artforum“ wies James Quandt im Februar 2004 erstmals auf eine Reihe aktueller französischer Filme hin, die sich jeweils auf sehr eindringliche Weise mit verschiedenen gesellschaftlichen Tabuthemen und deren Überschreitung auseinandersetzten, und die auf verschiedene Weise mit Begriffen von Batailles Untersuchungen zur Verschwendung und Transgression in Verbindung zu bringen sind. Unter dem Label der „New French Extremity“ sah er hier eine neue Generation von Filmemachern am Werke, die sich auf ebenso explizite wie anspruchsvolle Weise mit pathologischen Aspekten von Sex und Gewalt in der modernen (französischen) Gesellschaft auseinandersetzen.

“Bava as much as Bataille, Salò no less than Sade seem the determinants of a cinema suddenly determined to break every taboo, to wade in rivers of viscera and spumes of sperm, to fill each frame with flesh, nubile or gnarled, and subject it to all manner of penetration, mutilation, and defilement.”<sup>4</sup>

Sind diese Beschreibungen zweifellos bei vielen der hier untersuchten Filme zutreffend, lassen sie doch außer Acht, dass tabuisierte Themenkomplexe in der Kunst schon immer zur Auseinandersetzung mit ihrer Aufrechterhaltung und Verdrängung im öffentlichen Bewusstsein einer Gesellschaft anregen wollten.

---

<sup>1</sup> Foucault [1979] 2008, S. 72.

<sup>2</sup> Stiglegger 2006, S. 81.

<sup>3</sup> Ebenda.

<sup>4</sup> Quandt, James, "Flesh & Blood: Sex and violence in recent French cinema", *ArtForum*, 26.Juni.2009  
<http://artforum.com/inprint/id=6199&pagenum=1>

Dabei können sie sehr wohl, über das Element der Provokation hinausgehend, auch auf ein Umfeld verweisen, welches diese Umstände überhaupt erst ermöglichen konnte.

„Die Funktion der Kunst besteht sicher nicht alleine darin, das Skandalöse und Verdrängte aufzudecken, sondern sie kann darüber hinaus, auch sichtbar machen, welche Machtstrukturen, welche Frauenbilder und welche Verdrängungen den Grausamkeiten einer jeweiligen Zeit und Gesellschaft zugrunde liegen. Insofern arbeitet auch oder gerade die skandalöse Kunst fast immer als aufklärerische.“<sup>5</sup>

Ohne dieses mögliche Potential zu berücksichtigen, wurde dagegen in weiteren Artikeln lediglich auf einen thematischen und gestalterischen Zusammenhang dieser Filme hingewiesen und sich an einer Gattung und Genretheorie abgearbeitet.<sup>6</sup> Auch nahe liegende Aspekte der Filme, die in Verbindung mit Begriffen der Verausgabung und Überschreitung, sowie eines zur Schau gestellten zwanghaften Auslebens eines destruktiven „Todestriebs“, wie ihn Sigmund Freud in *Jenseits des Lustprinzips* (1920) erstmals entwarf, und ein gepeinigtes und existentiell bedrohtes Individuum vorführen, spielten dabei allenfalls eine untergeordnete Rolle. Ob diese Filme so eher einem Genrebegriff oder einem Autorendenken näher stehen, wird zwar nicht im Vordergrund der Untersuchung stehen, doch werden Fragen nach gleichförmigen Prinzipien in Form und Gestaltung unumgänglich sein, um eine Beurteilung zu ermöglichen.

Diese Arbeit will daher den Versuch unternehmen, die in den Filmen offensiv gezeigte Gewalt und sexuelle Praktik, unter Zuhilfenahme verschiedener Begrifflichkeiten Georges Batailles und ausgehend vom Ritual des „Potlatsch“<sup>7</sup>, nicht als reine schauwertfixierte Provokation, sondern als Akt der Aufbegehrung gegen regressive Bevormundung des Individuums durch die Obrigkeit, und im Sinne kritischer Kunst, als Kommentar und Warnung vor gesellschaftlichen Entwicklungen zu deuten. Auch die damit verbundenen Fragen nach Identitätssuche und Selbstverwirklichung in einer dies anscheinend bewusst zu unterdrücken suchenden Gesellschaftsordnung sollen dabei berücksichtigt werden. Im Vergleich mit archaischen Gesellschaftsformen und deren „Verschwendungsritualen“ soll anhand Batailles Studien *Der Begriff der Verausgabung* sowie in Teilaspekten *Der verfemte Teil* das Scheitern der Überführung in heutige Gesellschaften veranschaulicht, und dann anhand von Einzelanalysen mögliche Auswirkungen der Verdrängung dieses gesellschaftlichen Bedürfnisses aufgezeigt werden.

---

<sup>5</sup> Büsser 2000, S. 8.

<sup>6</sup> Jonathan Romney im *Independent* als auch Jörg Gerne im *Filmdienst* widmen den Filmen einen Artikel, verweisen aber jeweils vor allem auf äußere Aspekte wie exzessive Gewaltdarstellung und Zurschaustellung tabuisierter Sexpraktiken.

<sup>7</sup> Es gibt mehrere Schreibweisen des Begriffes, wobei in dieser Arbeit, abseits von direkten Zitaten, die gängige Übersetzung von Marcel Mauss: hier 1990, S.24f Verwendung findet.

In diesem Zusammenhang ist vor allem Batailles Erläuterung der Unzulänglichkeit des klassischen Nützlichkeitsprinzips von Interesse, dass er als ein „Prinzip angeblich materiellen Nutzens“<sup>8</sup> bezeichnet.

„Dieser materielle Nutzen hat theoretisch die Lust zum Ziel – allerdings nur in gemäßigter Form, da heftige Lust als pathologisch gilt –, und er lässt sich reduzieren einerseits auf die Erwerbung (d.h. Produktion) und Erhaltung von Gütern, andererseits auf die Fortpflanzung und Erhaltung von Menschenleben [...]“<sup>9</sup>

Bataille beklagte den Umstand, dass in der gegenwärtigen, vom Kapitalismus beherrschten, Gesellschaft im Allgemeinen mit jeder Tätigkeit nur dann noch ein Wert in Verbindung gebracht werden kann, wenn er auf Begriffe wie Produktion und Erhaltung zurückzuführen ist. So ist „die bewusste Menschheit“ minderjährig geblieben, weil sie sich zwar das Recht zuerkennt, „rational etwas zu erwerben, zu erhalten oder zu konsumieren, aber sie schließt prinzipiell die unproduktive Verausgabung“<sup>10</sup>, ein zutiefst menschliches Bedürfnis, aus, das sich im Falle der Unterdrückung auf destruktive Weise zu entladen droht.

„Das Moment der Verschwendung, das einmal ganze Gesellschaften beherrschte, gilt nicht nur als negativ schlechthin, sondern es kann überhaupt nicht mehr gefasst werden; es ist in einer Weise verdrängt, wie sonst nur der Tod in dieser Welt verdrängt ist [...]. Wo alles zur Ware geworden ist, hat die Verschwendung keine Stelle mehr, obwohl gerade die kapitalistische Warenproduktion zu einer ungeahnten Verschleuderung der Produkte geführt hat.“<sup>11</sup>

Anhand der detaillierten Betrachtung prägnanter Szenen einzelner Filmbeispiele wird auch zu untersuchen sein, in wie weit dieser Verzicht auf Verschwendung und die Unterdrückung eines freien Lustprinzips, die Voraussetzungen für die grausamen Bilder und pornographisch erscheinenden Sexualpraktiken erst geschaffen haben. In seinem 1969 erstmals erschienenen Essay *Verbindungen-Trennungen* verweist der Dichter Octavio Paz, auf einen direkten Zusammenhang der Bilder der Grausamkeit und der Entfremdung des Lustprinzips. Er geht dabei so weit zu behaupten, dass die abendländische Kultur gar nicht mehr fähig sei, sexuelle Freiheit zu postulieren, da sie körperliches Wohlbefinden<sup>12</sup> gegen Materialismus eingetauscht habe und die grausamen Bilder nur den Verzicht des Eros wieder spiegeln würden.

„Denn wenn ich von Grausamkeit spreche, meine ich nicht die düsteren Darstellungen der religiösen Kunst am Ende des Mittelalters oder die der Gegenreformation in Spanien: ich beziehe mich auf die moderne Kunst, vom 18. Jahrhundert bis heute: Sade ist einzigartig, und er ist es deshalb, weil der Okzident in diesem Bereich einzigartig war. In den europäischen Werken der Erotik nimmt die Beziehung zwischen Nicht-Körper und Körper die Formen Folter und Orgasmus an.“<sup>13</sup>

---

<sup>8</sup> Bataille [1967] 2001, S. 9

<sup>9</sup> Ebenda.

<sup>10</sup> Ebenda, S. 11

<sup>11</sup> Bergfleth 1985, S.10.

<sup>12</sup> Paz spricht in diesem Zusammenhang von Erotik und zwar vom gesamten Bereich jenseits von „kaltem oder hartem Sex“ vgl. Paz 1984, S. 143ff.

<sup>13</sup> Ebenda, S. 147.

Batailles Gedanken und Begrifflichkeiten zu Tod und Erotik, die im Zusammenhang mit Begriffen des Opfers und Rituals, der Verschwendung, des Verbots oder der Überschreitung um die natürliche Gewaltsamkeit und den Strategien ihrer möglichen Bändigung kreisen, sollen aufgrund der Gewichtung der Gewalt und expliziten Sexualpraktiken in den Filmen, auch auf den geschundenen Körper angewandt werden. Am Ende wird zu klären sein, inwieweit die sich verzehrenden, sich verschwendenden und sich oder gegenseitig auf radikale Weise zerstörenden Leiber als Sinnbild für eine gewaltsame Welt erhalten können; einer Welt, die mit aller Macht versucht ihre Gewaltsamkeit zu verdrängen und gerade deshalb nach Bataille unausweichlich darauf zusteuert sich auf gewaltsame und destruktive Weise aus der Welt zu nehmen, eine Welt auf dem Siedepunkt.

## 2. Begriffe und Kontextualisierung

### 2.1. Der Potlatsch als Gabe und Verausgabung

In seiner berühmten Studie *Die Gabe* untersuchte Marcel Mauss<sup>14</sup> das Tauschverhalten bei verschiedenen primitiven Stämmen Nordwestamerikas<sup>15</sup> sowie Polynesiens und Melanesiens und konnte nachweisen, dass es sich hierbei nicht um eine Vorform des Handels, sondern um ein wechselseitiges Schenken handelte, das ritualisiert, und im Fall des Potlatsch, auf eine progressive Verschwendung von Reichtümern hinauslief. Die indigenen Völker kannten noch keinen individuellen Konsum oder Tausch persönlicher Besitzansprüche, sondern traten, vertreten durch Repräsentanten, als Kollektive, die sich gegenseitig verpflichteten, in Konkurrenz und Erscheinung. Die vom Konkurrenten wiederum in Empfang genommenen Waren dienten allerdings nicht dazu die eigenen Bedürfnisse im Konsum zu stillen und einen Teil des somit gewonnenen Reichtums zu horten, vielmehr ging der Mehrwert des Tausches einzig und allein in dem Zweck auf ihn in einem noch Aufsehen erregenderem Prozess erneut zu verschenken, und somit in der Konsumtion<sup>16</sup> zu verschwenden.

„Er schließt jedes Feilschen aus, und besteht im allgemeinen in einem beträchtlichen Geschenk von Reichtümern, das ostentativ gemacht wird mit dem Ziel, einen Rivalen zu demütigen, herauszufordern und zu **verpflichten**. Der Tauschwert des Geschenks ergibt sich daraus, dass der Beschenkte, um die Demütigung aufzuheben und die Herausforderung zu erwidern, der mit der Annahme des Geschenks eingegangenen Verpflichtung nachkommen muss, sich durch ein noch größeres Geschenk zu revanchieren, das heißt es mit Zinsen zurückzuzahlen.“<sup>17</sup>

---

<sup>14</sup> Anmerkung: Marcel Mauss war ein berühmter Soziologe und Ethnologe (1872-1950)

<sup>15</sup> Hervorgehoben sind die Stämme der Tlingit, Haida, Tsimshian und vor allem der Kwakiutl Indianer, welche alle in Wanderphasen der Nordwestlichen Teil Amerikas besiedelten.

<sup>16</sup> Bataille war wichtig klarzustellen, dass es sich hierbei um eine Differenz handelt, nämlich einen Teil der nicht im System aufgeht und deshalb auch nicht als Teil des Systems begriffen werden darf. Vgl. Bergfleth 1985, S.51

<sup>17</sup> Bataille [1933] 2001, S. 18.

Abseits dieser sozialen Funktion des Potlatsch widmete sich Bataille der Komponente der Verschwendung, ein Begriff den er in diesem Zusammenhang<sup>18</sup> zur Verdeutlichung als „unproduktiver Verausgabung“ bezeichnete. Sie besagt ein nutzloses Verbrauchen, bei dem, anders als beim Konsum, der auf seine Weise wiederum zur Produktion anregt, keinerlei in direkter Verbindung stehender Sinn auszumachen ist. „Die Produktion dient also dazu, die Möglichkeiten für den Exzess unendlich zu erweitern.“<sup>19</sup> Ihm geht es um das Missverständnis, das die klassische Nationalökonomie dem primitiven Tausch lange entgegenbrachte, da sie sich schlicht nicht vorstellen konnte, dass ein Erwerbsmittel wie der Tausch, „seinen Ursprung nicht im Erwerbsbedürfnis [...], sondern in dem entgegengesetztem Bedürfnis nach Zerstörung und Verlust“<sup>20</sup> haben könnte.

„Es handelt sich um pure, nutzlose Verschwendung von Ressourcen, die als Selbstzweck betrachtet wird und der Zweck-Mittel-Relation entzogen ist. Was aber der Zweckrationalität nicht mehr gehorcht, ist tendenziell zugleich **zweckfrei** – ein sinnloses Vergnügen, das seine Lust gerade aus der Sinnlosigkeit zieht. Das Ziel der Aktivität ist nicht der Gewinn, der Nutzen, sondern der reine **Verlust** (perte)“<sup>21</sup>

Als zweckfrei ist diese Art des Tausches jedoch nicht zu bezeichnen, denn sie führt, ähnlich wie in heutigen merkantilen Gesellschaften, zu einer ständigen Zirkulation materieller Werte und Machtansprüche zwischen und innerhalb der verschiedenen Gruppen. Soziale Stellung, Hierarchie und Machtanspruch des Einzelnen werden ständig neu festgelegt, auch wenn diese Leistung einen stark „agonistischen Zug“<sup>22</sup> trägt. Der gravierende Unterschied besteht darin, dass er quasi eine vollkommene Umkehrung der „ökonomischen Kategorien impliziert.“<sup>23</sup> Marcel Mauss weist darauf hin, dass zwar die Ausbeutung des Menschen durch den Menschen aufgrund des noch nicht ausgebildeten Produktionsprozesses als gering einzustufen ist, trotzdem kann man nicht mehr von einer Gleichheit der Stammesmitglieder untereinander sprechen, denn „das Prinzip der Rivalität führt zu einer sozialen Differenzierung, in deren Verlauf der Reiche sich das Arbeitsprodukt des Armen aneignet.“<sup>24</sup>

„Sie trägt wesentlich den Charakter des Wuchers und des Luxus und ist vor allem ein Kampf der Adligen, der ihren Platz innerhalb der Hierarchie bestimmt, von dem letztlich wieder der Clan profitiert.“<sup>25</sup>

---

<sup>18</sup> Mauss ist in seiner Studie nicht primär an der Verschwendung sondern an den Regeln der Reziprozität interessiert, warum also diese Völker sich stets an die Gegenseitige Verpflichtung der Erwidierung des Geschenkes hielten, ohne dass etwa ein direktes Vertragswesen im erweiterten Sinne, sie dazu verpflichten hätte Vgl. Mauss [1950] 1990, S. 18.

<sup>19</sup> Ebenda, S. 16.

<sup>20</sup> Ebenda S. 17.

<sup>21</sup> Ebenda, S. 9.

<sup>22</sup> Mauss [1950] 1990, S.24

<sup>23</sup> Bergfleth 1985, S. 13

<sup>24</sup> Ebenda, S. 16.

<sup>25</sup> Mauss [1950] 1990, S. 24. Ebenda schlägt Mauss auch vor das „Potlatsch“ als eine „totale Leistung vom agonistischen Typ“ zu beschreiben, denn im Gegensatz zur totalen Leistung wie sie fast in allen primitiven Kulturen anzutreffen sind, und



Sein Augenmerk gilt nicht dem verschwenderischen Charakter des Potlatsch, im Vergleich zu den abgeschwächten Schenkungsritualen der „totalen Leistungen“ zwischen und innerhalb der Stämme, ihn fasziniert die Reziprozität, weshalb auch die Praxis des Schenkens lediglich eine Vorform des Erwerbshandels markiert.

„Verschiedene Motive – Regeln und Vorstellungen – sind in derartigen Systemen enthalten. Der wichtigste dieser geistigen Mechanismen ist ganz offensichtlich jener, der dazu zwingt, das empfangene Geschenk zu erwidern.“<sup>26</sup>

Bataille entdeckt darin das genaue Gegenteil, für ihn hat der Potlatsch durch den Zwang des erneuten Gebens etwas mit Aneignung gemein. Im Potlatsch „verteilt der Reiche Produkte, die ihm der Arme liefert“<sup>27</sup>, allerdings beinhaltet diese Art der „Arbeitsteilung“ ein Element, welches den Reichen im Gegensatz zu den Armen im Überbietungscharakter des Rituals immer weiter von diesen wegtreibt.

„So läuft die Verausgabung, obwohl sie eine soziale Funktion ist, unmittelbar auf einen agonalen Akt der Trennung hinaus, der offenkundig antisozial ist. Der Reiche konsumiert, was der Arme verliert, indem er für ihn die Kategorie einer Erniedrigung und Schändlichkeit schafft, die den Weg zur Sklaverei öffnet. Es ist offensichtlich, dass von dem undeutlich überlieferten Erbe der luxuriösen Welt der Vergangenheit die moderne Welt eben jene, gegenwärtig den Proletariern vorbehaltene Kategorie übernommen haben.“<sup>28</sup>

Aus dieser Begebenheit sind „die Komponenten des Klassenkampfes“<sup>29</sup> in diesem Prozess der gegenseitigen Verausgabung selbst schon bei primitiven Kulturen angelegt, wobei er explizit von „Komponenten“ spricht, denn Klassenkampf als solchen, wie er sich in der industriellen Revolution im 19. Jahrhundert ausprägt, ist bei keinen der damaligen Völker festzustellen. Der Unterschied besteht vor allem darin, dass der Reichtum, welcher durch die Schenkungen in ständigem Umlauf und von vorneherein für den Verlust bestimmt war, nicht mit Habgier in Verbindung zu bringen ist.

„Reichtum ist ein Erwerb, insofern der Reiche Macht erwirbt, aber er ist vollständig für den Verlust bestimmt, insofern diese Macht eine Macht des Verlustes ist. Nur durch den Verlust sind Ruhm und Ehre mit ihm verbunden.“<sup>30</sup>

In seiner Konsequenz führt das dazu, dass, im Gegensatz zur gesamten Moderne, „sich Macht nur dann zusammenballt, wenn man auf ihren Gebrauch verzichtet“<sup>31</sup>, der Grundgedanke Batailles nimmt auch eine Unterscheidung von Macht und Gewalt vor.

---

rituelle Schenkungen bei Geburt, Heirat oder sonstigen Zusammenkünften unterschiedlicher Gruppen beinhaltet, die eine Verbindung der Beteiligten festsetzen soll, unterscheidet sich das Potlatsch durch diese vor allem durch den rivalitären Überbietungscharakter und des Verausgabungscharakters.

<sup>26</sup> Mauss [1950] 1990, S. 25.

<sup>27</sup> Bataille [1967] 2001, S.24.

<sup>28</sup> Ebenda, S. 25.

<sup>29</sup> Ebenda, S. 24.

<sup>30</sup> Ebenda, S. 19.

<sup>31</sup> Bataille zitiert nach Bergfleth 1985, S. 17.

Denn die Macht wird als eine definiert, die sich einzig und allein durch ihre „Verlustkraft“<sup>32</sup> definiert, die man also jederzeit verspielen und somit wieder verlieren kann, ja sogar muss, damit sie nicht zum Terror pervertiert. Um dass zu erreichen muss eine strikte Trennung von Produktion und Verschwendung eingehalten werden, wobei nicht „die Produktion abstrakt zu verurteilen“<sup>33</sup> ist und als unausweichlich zum Terror hinführend sein muss. Bataille schlägt vielmehr vor zum Ausgangspunkt zurückzugehen und nach Sinn und Zweck derselbigen zu fragen, vor allem in Bezug auf den Überschuss der Produktion, „der über den lebensnotwendigen Bedarf des Individuums und der Gesellschaft hinausgeht.“<sup>34</sup>

Die primitiven Gesellschaften, welche das Ritual des Potlatsch für sich entdeckt haben, um ihre überschüssige Energie zu verschwenden, bilden für Bataille also die Beweislage, dass es Gesellschaften gegeben hat, und teilweise ja sogar immer noch gibt, welche in festlicher Form ihre Reichtümer verschwenden, und nicht nur einem Erwerbsstreben, in dem er, wie sich zeigen wird, eine unabwendbare Tendenz zur Destruktion sieht, unterworfen sind. Dagegen hat in der gegenwärtigen Gesellschaft „der Einsatz nur dann einen Wert [...], wenn er auf die grundlegenden Erfordernisse von Produktion und Erhaltung zurückführbar ist.“<sup>35</sup>

„Die Lust, ob es sich nun um Kunst, zugelassene Ausschweifung oder Spiel handelt, wird in den geläufigen Vorstellungen als bloßes Zugeständnis betrachtet, das heißt als Entspannung, die unterstützend hinzutritt. Der kostbare Teil des Lebens gilt lediglich als Vorbedingung – manchmal sogar als bedauerliche Vorbedingung – der produktiven sozialen Tätigkeit.“<sup>36</sup>

Doch nach Bataille ist gerade Verschwendung ein von der Natur gegebenes Grundbedürfnis, welches lediglich in unserer Gesellschaft tabuisiert wird, weil es dem kapitalistischen Maximierungsgedanken der Produktion entgegenläuft.<sup>37</sup>

„Darin liegt die Wahrheit, dass der Luxus zur menschlichen Natur gehört: eine verschwenderische, überschüssige Kraft, die rätselhafterweise immer da ist, die auch die Überschussproduktion erst in Gang setzt, die aber in keinem Projekt aufgeht und deren einzige Bestimmung zu sein scheint, sich hemmungslos zu verzehren.[...] eine Überfülle, die die Verlustkraft selbst ist, ein Antriebsüberschuß, der die immerwährende Möglichkeit für den Menschen bedeutet, bis zum Exzeß zu gehen.“<sup>38</sup>

Diese „Wahrheit“ findet sich allerdings nicht realisiert, denn im gegenwärtigen Ökonomieverständnis wird „Verschwendung bedingungslos mit Wachstum gleichgesetzt.“<sup>39</sup>

Auch wird die Verdrängung der reinigenden Kräfte der Verschwendung nicht komplett negiert, sondern findet sich in der Entstehung des Klassenkampfes wieder.

---

<sup>32</sup> Ebenda

<sup>33</sup> Bergfleth 1985, S. 12

<sup>34</sup> Ebenda.

<sup>35</sup> Bataille [1967] 2001, S. 10.

<sup>36</sup> Ebenda.

<sup>37</sup> Bergfleth verweist Ebenda darauf, dass der Text zwar 1933 fertig gestellt und sich somit auf die unvorstellbaren Gräueltaten des 1. Weltkrieges bezieht, allerdings ebenso auf die heutige Situation übertragen werden kann.

<sup>38</sup> Bergfleth 1985, S. 14.

<sup>39</sup> Ebenda, S. 10.

Eines konnte das Ritual, wie sich gezeigt hat, dennoch nicht verhindern: Die Herausbildung von Klassen, von Herrschenden und Beherrschten. Konnten sie in primitiven Kulturen noch als Repräsentanten der Verschwendung und Empfänger der Verschwendung bezeichnet werden, findet sich dieses Bezugspaar nun im Klassenkampf aufgehoben.

## 2.2. Energieüberschuss, Akkumulation und Formen der Verschwendung

Bergfleth bestimmt in den beiden Schriften zur Verschwendung<sup>40</sup> die unproduktive Konsumtion als Ausgangspunkt, die im Gegensatz zum (produktiven) Konsum von der Produktion abgekoppelt, und deshalb für diese nutzlos ist. Dieser *verfemte Teil* ist daher in einer Gesellschaftsform wie dem Kapitalismus auf zweierlei Art ausgestoßen und regelrecht verdrängt, wird er selbst in seiner reinsten Form entweder als Form des Konsums oder als Überproduktion, und somit als unliebsame Nebenerscheinung der Produktion deklariert.

„Das Moment der Verschwendung, das einmal ganze Gesellschaften beherrschte, gilt nicht nur als negativ schlechthin, sondern es kann überhaupt nicht mehr gefaßt werden; es ist in einer Weise verdrängt wie sonst nur der Tod in dieser Welt verdrängt ist.“<sup>41</sup>

Durch die Zuführung der Überproduktion in Produktion verwandelt sich „dieser Segen in einen Fluch, der eine Ideologie der *Sparsamkeit* auf den Plan ruft.“<sup>42</sup> Eine Unausweichlichkeit, die in Zeiten der Krise zum Kollabieren des Systems führen kann, denn diese „doppelte Perversion ist so paradox, dass sie platzen muss.“<sup>43</sup>

„Wenn die Illusion des Produktionswahns zerreißt, kann aber auch das Problem der Verschwendung wieder hervortreten, das nicht das Problem des Wachstums ist, sondern gerade umgekehrt das seiner unübersteiglichen Grenze.“<sup>44</sup>

Da es also im Bestreben nach unaufhörlichem Wachstum keine Grenze zu geben scheint, stellt sich die Frage, unter welchen Bedingungen sich dieser annähert wird. Möglichkeiten bzw. Notwendigkeiten die überschüssige Energie ohne Gewinn zu verschwenden, untersucht Bataille in *Der verfemte Teil*,<sup>45</sup> anhand von verschiedenen Gesellschaftssystemen, wobei für ihn der Umgang mit der überschüssigen Energie jeweils für die Stabilität und Ausprägung der Gesellschaft konstituierend wird.

---

<sup>40</sup> Gemeint ist in diesem Zusammenhang *Der Begriff der Verausgabung* [1933] und *Der verfemte Teil* [1949] die zusammen unter dem Titel *Die Aufhebung der Ökonomie* erstmals 1967 zusammen publiziert wurden. Vgl. Bataille [1967] 2001, S. 339.

<sup>41</sup> Bergfleth 1985, S.10

<sup>42</sup> Ebenda, S. 11.

<sup>43</sup> Ebenda.

<sup>44</sup> Ebenda.

<sup>45</sup> Er selbst spricht vom Titel als einen nicht aussagekräftigen empfand er doch zur Zeit der Veröffentlichung 1949 die Gewissheit, dass es keiner Disziplin seinem Wesen nach explizit zugehörig erschien, und sich seiner Bedeutung erst langsam ertasten musste. Vgl Bataille [1967] 2001, S. 35-37.

Anhand der Gegenüberstellung von Gesellschaftssystemen, die nur auf Akkumulation, also rein auf stetiges Wachstum, und solchen die allein auf die Verschwendung hin ausgerichtet sind<sup>46</sup>, zeigt Bataille, dass beide früher oder später dem Untergang geweiht sind. Seiner Ansicht nach kann sich eine Gesellschaft also niemals dauerhaft stabilisieren, „wenn sie entweder der Akkumulation und Expansion oder dem Überschuß und der Verschwendung absoluten Vorrang einräumen.“<sup>47</sup> Dabei zielt er darauf ab, mit Hilfe der Verschwendung die Vorherrschaft der Produktion zu brechen.

„Die überschüssige Energie (der Reichtum) kann zum Wachstum eines Systems (zum Beispiel eines Organismus) verwendet werden. Wenn das System jedoch nicht mehr wachsen kann und der Energieüberschuß nicht gänzlich vom Wachstum absorbiert werden kann, muß er notwendig ohne Gewinn verloren gehen und verschwendet werden, willentlich oder nicht, in glorioser oder in katastrophischer Form.“<sup>48</sup>

Der entscheidende Punkt dabei ist die Notwendigkeit, mit der die überschüssige Energie vergeudet<sup>49</sup> werden muss, damit sich ein ausgewogenes Verhältnis von Anhäufung und Verausgabung einstellen kann, und dass unter allen Umständen verhindert werden muss, dass der verausgabte Teil nicht wiederum zum weiteren Produktionserwerb Verwendung findet.

Das Problem hierbei bezieht sich auf den Willen, diese Erkenntnis in die Tat umzusetzen. In der modernen Produktionsökonomie wird kein Zweck darin gesehen, nicht alle Überschüsse wieder in den Produktionsprozess einzuspeisen und ein ständiges Wachstum zu erzielen, da die Grenze und somit die Verschwendung nicht mehr Bestandteil der Überlegungen sind. Diesem homogenen Formungsprozess, der zum Ziel hat „dem Universum, in dem wir leben, soweit wie möglich seine Quellen der Erregung zu nehmen und eine servile menschliche Gattung zu entwickeln, die allein zur Herstellung, zum rationellen Konsum und zur Erhaltung von Produkten taugt“<sup>50</sup>, setzt Bataille das Heterogene entgegen, dass zwangsläufig jenseits der Grenze des Homogenen liegen muss. Um die Form des Heterogenen genauer zu bestimmen, wird an ihrer Stelle auch vom Abfall oder auch von seiner exkrementellen Bedeutung gesprochen.

---

<sup>46</sup> Er verdeutlicht dies zum einen an der Sowjetunion, die im Wettstreit mit dem Westen alle Kräfte ausschließlich in die Produktion steckten, und jegliche Form von Verschwendung unterdrückten, und auf der anderen Seite Tibet, das mit der vollständigen Ausrichtung auf das Mönchsdasein, trotz seiner beinahe gänzlichen Abgeschottetheit nicht selbstständig überleben konnte. Beide Niedergänge sah er somit mit der Theorie der allgemeinen Ökonomie voraus. Vgl. Wichens 1995, S. 43-46.

<sup>47</sup> Wichens 1995, S. 45.

<sup>48</sup> Bataille [1967] 2001, S. 45.

<sup>49</sup> Bergfleth weist darauf hin, dass Bataille im Sinne des Begriffs der Verschwendung mindestens vier weitere an seine Stelle setzt, wobei er feststellt, dass es sich bei *Verflüchtigung*, *Freigiebigkeit*, *Vergeudung* oder *Zerstreuung* zwar nicht um Grundbegriffe handelt, aber die Nuancen sehr wohl klar herausstellen zu vermag. Vgl. Bergfleth 1985, S.9.

<sup>50</sup> Bataille zitiert nach Bergfleth 1985, S. 24.

Denn nur wenn man die überschüssige Energie als Verlust und „partielle Zerstörung“<sup>51</sup> auffasst, die- wie die Exkremente aus dem Körper - aus dem Sozialkörper ausgeschieden werden müssen, kann sie dem „Zyklus der Aneignung“<sup>52</sup> dauerhaft entzogen werden.

„Fast man die Verausgabung als Ausscheidung auf, so ist es nicht mehr möglich, sie als Aneignung zu denunzieren. Und es kann zugleich erklärt werden, wieso sie partout verfehmt und um jeden Preis verdrängt werden muß.“<sup>53</sup>

Diese Verdrängung konnte überhaupt erst ihren Anfang nehmen, da mit dem Niedergang des Heidentums auch die Tradition der Spiele und Kulte, die vorrangig für die Verschwendungsrituale genutzt wurden, im Niedergang inbegriffen waren. Stattdessen hat, wie es Bataille nennt „das Christentum den Besitz individualisiert“<sup>54</sup>, was dazu führte, dass der Besitzende das alleinige Verfügungsrecht über seinen Besitz erhielt, und somit an Stelle der „vorgeschriebenen heidnischen Verausgabung [nun] das freiwillige Almosen“<sup>55</sup> seinen Platz einnimmt. Durch diese Demokratisierung des Reichtums entsteht im Kontrast zur Aristokratie, die aufgrund ihrer herrschenden Funktion stets noch einen Hang zur Verschwendung pflegte, eine neue Klasse, die durch Geschick und Ehrgeiz zwar zu Reichtum gekommen ist, der allerdings jegliche Art von Maßlosigkeit, Generosität und orgiastischen Zügen abgeht.

„Sie hat sich von der Aristokratie dadurch abgesetzt, daß sie beschlossen hat, **nur für sich zu verschwenden**, innerhalb der eigenen Klasse, d.h. indem sie ihre eigenen Ausgaben vor den Augen der anderen Klassen soweit wie möglich verbirgt.“<sup>56</sup>

Diese Entwicklung im 17. Jahrhundert liegt nach Bataille darin begründet, dass sie sich im Schatten einer noch mächtigeren Adelsklasse entfalten musste, und einen Teil ihrer Daseinsberechtigung aus der Verneinung der Verschwendungssucht des Adels zog.

„Die Bürger haben die Verschwendungssucht der Feudalgesellschaft als Hauptanklagepunkt benutzt, und nachdem sie selbst an die Macht gekommen sind, haben sie geglaubt, weil sie gewohnt waren, ihre Reichtümer zu verbergen, könnten sie ein für die armen Klassen akzeptables Regiment führen.“<sup>57</sup>

Diese Definition eines aufstrebenden Bürgertums birgt somit einen immanenten Hang zur Schizophrenie, denn da der angestrebte Rang des Adligen nur durch Geburt und somit nicht erreicht werden kann, definiert sich das Bürgertum vor allem durch ihren in der Hierarchie höher gelegenen Rang gegenüber den niedriger gestellten Klassen.

---

<sup>51</sup> Bataille weist auf den partiellen Charakter hin, das selbst im Potlatsch dem vorbildlichen Verschwendungsritual vorhanden ist, da die Zerstörungslust nur auf jemand anderen, den Beschenkten übertragen wird, und daher selbst in dieser Form der Verschwendung nicht von Zerstörung im Sinne des keinem Zweck mehr dienenden gesprochen werden kann. Vgl. Bergfleth 1985, S. 25.

<sup>52</sup> Ebenda.

<sup>53</sup> Ebenda, S. 25f.

<sup>54</sup> Ebenda, S.21.

<sup>55</sup> Ebenda.

<sup>56</sup> Ebenda, S.23.

<sup>57</sup> Ebenda, S. 24.

Die Implementierung der traditionellen Verausgabungsformen in den Klassenkampf selbst, ist die „grandioseste Form sozialer Verausgabung“,<sup>58</sup> und somit die tragische Variante der Erneuerung des potlatschen Festcharakters. Auch wenn scheinbar auf den ersten Blick das Problem der überschüssigen Energie erkannt und zu einem internen gesellschaftlichen Machtkampf zwischen verschiedenen Gruppen umfunktioniert wurde, handelt es sich dabei nicht um eine Form der Verschwendung, da er nach innen gerichtet ist, und somit nicht zu Energieabfuhr sondern zum Energiestau führt.<sup>59</sup>

„Die modernen kapitalistischen und nachkapitalistischen Produktionsgesellschaften, die sich der Ideologie des grenzenlosen Wachstums verschrieben haben, glauben sich diesem Gesetz einziehen zu können, aber die Krisen und Katastrophen, die sie in zunehmenden Maß provozieren, zeigen, daß auch sie ihren Tribut zahlen müssen.“<sup>60</sup>

Dabei wäre diese Tugend nach Bataille gar nicht notwendig, denn für ihn besteht für jedes Individuum, sowie für die Gesellschaft als Ganzes, stetig die Möglichkeit eine souveräne und selbst bestimmte Haltung zu diesem „unhintergehbaren Prinzip des Verlusts, der Zerstörung und des Todes“<sup>61</sup> einzunehmen.

„Unsere Unkenntnis hat nur eine unbestreitbare Folge: sie lässt uns erleiden, was wir, wenn wir Bescheid wüssten, nach Belieben selbst bewirken könnten. Sie beraubt uns der Wahl der Art des Ausschwitzens, die uns gefällt.“<sup>62</sup>

Nach Bataille gilt es als unausweichlich, diese überschüssige Energie, die nicht mehr im Wachstum Verwendung finden kann, in unwiderbringbarer Form zu verausgaben. Den Beweis dafür sieht Bataille dadurch erbracht, dass selbst die primitivsten Wirtschaftsformen, auch wenn dies dort noch nicht bewusst passierte, Strategien entwickelten, diese Energie abzuführen. Wie ein Tier, das seinen Tod kommen sieht, entdeckten auch diese darin die gefährlichsten Faktoren für den Untergang ihrer Zivilisation.<sup>63</sup>

---

<sup>58</sup> Ebenda, S. 27.

<sup>59</sup> Dem Wesen des Klassenkampfes in Bezug auf die Allgemeine Ökonomie kann hier leider keine genauere Untersuchung gewidmet werden, allerdings ist es innerhalb der Argumentation dieser Arbeit auch nicht zwingend erforderlich, denn auch wenn Bataille durchaus das Potential der Arbeiterbewegung sieht, muss doch auch er anerkennen, dass es dem Klassenkampf an sich nicht um die Verschwendung sondern eher um die Umverteilung der Reichtümer von Oben nach unten geht. Natürlich ist es besser, die überschüssige Energie den Armen zu schenken, als sie zu bombardieren, aber grundsätzlich ist mit dem Klassenkampf keine Revolution in dieser Hinsicht zu machen. Bergfleth fasst dies folgendermaßen zusammen: „Die Verbesserung des Lebensniveaus ist zwar der Gegensatz zur Aufrüstung, aber was sie mit ihr teilt, ist die Tatsache, daß beide unter dem Gesetz des Produktionswahns stehen.“ Bergfleth 1985, S.46.

<sup>60</sup> Bergfleth 1985, S. 34.

<sup>61</sup> Wiechens 1995, S. 51.

<sup>62</sup> Bataille zitiert nach Wiechens 1995, Ebenda.

<sup>63</sup> Neben den Festcharakter der antiken Gesellschaften, ist ein prägnantes Beispiel auch die zum Überleben sinnlose Errichtung von immer größeren Statuen der Einwohner der Osterinseln, deren Bau und Transport zu den Stränden eine stetige Zerstörung ihres Lebensraumes führte und schließlich eine ökologische Katastrophe auslöste. Diese Unnachgiebigkeit führte schließlich zum Untergang der Gesellschaft und zur beinahe kompletten Ausrottung der Bevölkerung, auch wenn mittlerweile nach neuen Erkenntnissen weitere Faktoren wie das Einschleppen von Ratten den Vorgang beschleunigt haben dürften. Vgl. beispielhaft Glaubrecht, Matthias. „Das Rätsel der Osterinsel.“ Die Welt. 27.09.2009. <http://www.welt.de/wissenschaft/article2368519/Das-Raetsel-der-Osterinsel.html>

Daher wurde zu allen Zeiten nach Möglichkeiten gesucht die Energie, die sie nicht in weiteres Wachstum investieren konnten, zu verschwenden. Heute wird das zwar in zunehmender Weise im Ausbau des tertiären Sektors, der Dienstleistungen versucht, was der Bevölkerung in steigender Weise ermöglicht einen Teil der überschüssigen Energie in ihrer Freizeit zu verbrauchen. Das reicht aber bei weitem nicht aus, um der nächsten Katastrophe, etwa einem weiteren großen Krieg, zu entgehen. Diese Entwicklung ist eine direkte Folge des sprunghaften Anstieges der industriellen Produktion im 19. Jahrhundert, deren Überproduktion sich in den beiden Weltkriegen bereits auf eklatante Weise zerstört hatte. Doch sofort nach Ende des zweiten Weltkrieges kam es in der westlichen Welt erneut zu massiven Überproduktionen, obwohl, verglichen zum ersten Weltkrieg, sogar eine Stagnation und nicht nur ein verlangsamter Prozess des Wachstums kurzzeitig eingetreten war.

„Es wird manchmal geleugnet, daß der Überschuß der Industrieproduktion die Ursache der beiden Weltkriege, besonders des Ersten, gewesen ist. Dennoch wurde genau dieser Überschuß von den beiden Kriegen ausgeschwitzt; sein Ausmaß war es gerade, das ihnen ihre ungewöhnliche Intensität gab.“<sup>64</sup>

Bataille sieht die einzige Möglichkeit zur Abkehr dieses unaufhaltsamen Prozesses der unfreiwilligen Zerstörung folglich in einer allumfassenden Umkehr der moralischen Werte, die der „beschränkten Ökonomie“ unserer Gesellschaften zugrunde liegen. Neben der Einführung der Schenkkultur zwischen armen und reichen Gesellschaften ist zudem auch ein Umkehrungsprozess innerhalb der Gesellschaften vonnöten, der alle Fragen der Moral, des Sexualtriebes und der Selbstbestimmung jedes Einzelnen neu zu stellen hat.

### **2.3. Homogene und Heterogene Elemente des allwissenden Staates**

Dem Niedergang des Feudalwesens und der aufkommenden Industrialisierung folgte schrittweise die Unterordnung und Verdrängung der Triebregungen unter ein von der Ratio bestimmtes Handeln und Denken. Dies war notwendig um eine planerische und somit möglichst effiziente Herangehensweise an die industrielle Produktion zu ermöglichen.

Herbert Marcuse weist in einem seiner bekanntesten Texte *Triebstruktur und Gesellschaft* gezielt auf die untrennbare Verbindung von (sexueller) Triebunterdrückung und Kapitalismus hin, indem er der Lust, außer ihrer Verwertung in der Werbung oder der Pornographie, keinerlei ökonomischen Eigenwert zuschreibt.<sup>65</sup> Lust ist dem ökonomischen Akkumulationsstreben diametral entgegengesetzt, da sie ihrem Wesen nach eine intensive selbstbezügliche Erfahrung darstellt.

---

<sup>64</sup> Bataille [1985] 2001, S.49.

<sup>65</sup> Vgl. hierzu Büsser 2000, S. 27-30.

Folglich ist die Bereitschaft des Individuums, sich für anstrengende oder körperlich belastende Tätigkeiten und Arbeiten, die der Akkumulation des eigenen Lustempfindens hemmend gegenüberstehen, eingeschränkt.

„Die Arbeit, die die materielle Basis der Kultur [gemeint ist in diesem Fall die westliche kapitalistische Klassengesellschaft; Anm. d. Verf.] und Zivilisation geschaffen und vergrößert hat, war in erster Linie mühselige Arbeit, entfremdete Arbeit, schmerzlich und elend – und ist es noch. Die Verrichtung solcher Arbeit dürfte kaum individuelle Bedürfnisse und Neigungen befriedigen. Sie ist dem Menschen durch nackte, brutale Not auferlegt; wenn entfremdete Arbeit irgend etwas mit Eros zu tun hat, so muß es sehr indirekt sein und einen recht sublimierten und geschwächten Eros betreffen.“<sup>66</sup>

Dabei geht es in diesem Zusammenhang gar nicht vornehmlich um den Fortbestand und die Steigerung der Produktionskräfte im Sinne des Akkumulationsprinzips, dem sich alle Teile der Bevölkerung unterwerfen müssen, sondern um die Stabilität der Gesellschaft im Allgemeinen. Allerdings stellt Bataille wiederum diese auf die Basis der Produktion, und kennzeichnet dieses funktionierende System der Akkumulation somit als Voraussetzung für eine homogene Gesellschaft

„Die **homogene** Gesellschaft ist die produktive, das heißt die nützliche Gesellschaft. Jedes unnütze Element wird ausgeschlossen, nicht aus der Gesellschaft überhaupt, sondern aus ihrem **homogenen** Teil.“<sup>67</sup>

Die Folgen des Energiestaus manifestieren sich nicht nur zwischen den Gesellschaften in Form von Kriegen und feindseligen Übergriffen, sondern setzen auch innerhalb Gesellschaft zerstörerisches Potential frei. Bataille sieht in der labilen Homogenität einer Gesellschaft den Ursprung einer schlummernden Bereitschaft, Konflikte mit anderen Parteien zu suchen, um von den Spannungen im Inneren abzulenken, da sie eine „durch Gewaltakte und überhaupt durch innere Konflikte jederzeit störbare Form“<sup>68</sup> darstellt. Um die innere Ordnung sicherstellen zu können, müssen alle Elemente, die sich vordergründig nicht in das Gefüge der sozialen Ordnung eingliedern lassen, ausgestoßen werden. Diese Tätigkeiten übernehmen aufgrund ihres meist gewaltsamen Charakters, von Bataille genannte „imperative Elemente“, autoritäre Führungspersönlichkeiten, die zum vordergründigen Wohl der Gesellschaft Bereiche mit Verboten und Tabus verhängen, die ihrer Ansicht nach<sup>69</sup>, das labile Gleichgewicht des sozialen Gefüges in Aufruhr zu bringen vermag.<sup>70</sup>

---

<sup>66</sup> Marcuse zitiert nach Büsser 2000, S. 28f.

<sup>67</sup> Bataille [1933] 1997, S. 10.

<sup>68</sup> Bataille zitiert nach Wiechens, 1995, S. 53.

<sup>69</sup> Das dieses Ausschlussverfahren größtenteils nach willkürlichen je nach Voraussetzung durch ein Verbot einer seiner spezifischen Tätigkeiten selektiert und wenn nötig bestraft werden.

<sup>70</sup> Vgl. Wiechens 1955, S 54-56.



„Der Staat selber ist nicht eines dieser imperativen Elemente, er ist etwas anderes als die Könige, die Militärschefs oder die Nationen, aber er ist das Resultat von Modifikationen eines Teils der homogenen Gesellschaft unter dem Einfluss derartiger Elemente. Dieser Teil stellt eine Zwischenform dar zwischen den homogenen Klassen und den souveränen Instanzen, denen er den Zwangscharakter entlehnt, die aber ihre Souveränität nur durch seine Vermittlung ausüben. [...] Praktisch besteht die Funktion des Staates in einem Doppelspiel von Autorität und Anpassung. [...] Gegen die nicht anpassungsfähigen Kräfte setzt jedoch der Staat seine unbedingte Autorität ein.“<sup>71</sup>

Die Homogenität lässt sich in diesem Zusammenhang nicht durch Zufuhr sondern durch Exklusion erklären. Dabei beziehen sich die gesellschaftlichen Ausgrenzungsmechanismen, aus Angst vor einer sie zersetzen könnenden Gewaltsamkeit, vor allem auf die sexuelle Aktivität und das Verhalten gegenüber den Toten. Der Begriff der Verausgabung ist dabei dem der Heterogenität nahe stehend, denn nach seiner Definition der homogenen produktiven Gesellschaft „begreift die Welt des *Heterogenen* alles in sich, was durch *unproduktive* Verausgabung hervorgebracht worden ist.“<sup>72</sup> Zusätzlich ist die Unfassbarkeit des heterogenen Charakters ausschlaggebend für seine Gefährlichkeit, denn im Gegensatz zur „*homogenen* Realität“<sup>73</sup> ist der heterogene Charakter gerade dadurch gekennzeichnet, dass er nicht durch objektive Erklärungen, sondern vielmehr durch subjektives Erleben erfahrbar wird.

Das subjektive Erleben allerdings ist aufgrund seines losgelösten Charakters von den Objekten in seiner Struktur eher ein spontanes und in weiterem Sinne somit auch ein nicht zu kontrollierendes. Bataille führt den Begriff der Gewaltsamkeit ein, die ihrer Verankerung im Triebhaften wegen der Effizienz der Produktion und der Arbeit entgegensteht, und somit dem Heterogenen zugeordnet und verworfen werden muss.

„Der Ausschluss der **heterogenen** Elemente aus dem **homogenen** Bereich des Bewusstseins hat demnach eine formale Ähnlichkeit mit dem Ausschluss von Elementen, die die Psychoanalyse als **unbewusste** beschreibt und die durch die Zensur vom bewußten Ich ferngehalten werden.“<sup>74</sup>

Um ein gewaltsames Hervorbrechen heterogener Elemente zu verhindern, bedarf es eines Steuerungssystems, welches alle Tätigkeiten und Seelenregungen des Individuums kenntlich macht und in homogene und heterogene Bereiche teilt. Zu diesem Zweck wurden Bestrafungsinstanzen etabliert, welche die, meist öffentliche, Bestrafung von der körperlichen Züchtigung ins Innere des Individuums verlegte: die Gefängnisse.

Michel Foucault, der als ein steter Unterstützer und Befürworter der Theorien Batailles gelten darf, untersuchte in seiner großen Studie über die Strafvollzugspraxis in der Moderne,

---

<sup>71</sup> Bataille [1933] 1997, S. 12.

<sup>72</sup> Bataille [1933] 1997, S. 16.

<sup>73</sup> Der Begriff der homogenen Realität wird hier von Bataille als einer alles Definierbaren eingeführt, dessen Grundpfeiler deshalb auch die Wissenschaft und die Technik darstellen, daher geht die homogene Realität auch von abstrakten Objekten aus, die alle als definierbar und somit identifizierbar angenommen werden können. Somit hebt Bataille die Unvereinbarkeit von homogenen und heterogenen Elementen hervor, da sich das Heterogene an sich gerade durch seine Undefinierbarkeit auszeichnet. An Ebenda, S. 17.

<sup>74</sup> Ebenda, S. 15.

*Überwachen und Strafen*, wie diesbezüglich Macht und Wissensformen ineinander greifen, und erkannte, dass genau zu Beginn der industriellen Revolution ein vermeintlicher Humanismusgedanke einen Wandel im Strafvollzug herbeiführte, der, vordergründig zwar als ein Milderer<sup>75</sup> auftrat, in Wirklichkeit aber den Zweck verfolgte, einen Effektivitätsgedanken, dem kapitalistischen Produktivitätsdenken in den Fabriken entsprechend, auch in den Gefängnissen dauerhaft zu verankern. Durch diese staatlich kontrollierte und in alle Bereiche des Lebens rückwirkende Verzahnung von Wissen und Macht im Dienste einer genauen Kartographisierung aller *heterogener* Elemente, repräsentiert durch die Institutionen der Bildung, der Erziehung, des Militärs, der Kliniken oder der Verwaltung, legt Foucault einen Punkt offen, der für alle vier behandelten Filme beginnend mit *SEUL CONTRE TOUS* (Menschenfeind; 1998; R: Gaspar Noé) bis *MARTYRS* (2008; R: Pascal Laugier) ein gemeinsames thematisches Element darstellt. Wie Foucault zeigte, führt die möglichst vollständige Individualisierung den Effekt mit sich, einer Zusammenführung heterogener Elemente am Effizientesten entgegen zu arbeiten. Die Bemühungen das Heterogene mit Mitteln der Vernunft unter Kontrolle zu halten, führen innerhalb der Gesellschaft auf verschiedenen Ebenen, sowohl zwischen einzelnen Gruppierungen oder Individuen, als auch innerhalb des Individuums selbst, zu destruktiven Akten, allerdings somit nicht mehr gegen den Staat per se. Die unter Zwang stattfindende Energieentladung, von der Bataille in der allgemeinen Ökonomie spricht, wird zwar durch dieses Verfahren ebenfalls auf destruktive Weise verschwendet, hat aber durch die Verlegung ins Individuum jegliche subversive Sprengkraft eingebüßt. Die Folgen sind für das homogene Gefüge der Macht kalkulierbar, auch wenn sie auch für das Individuum vorerst unvorhersehbar und unkontrollierbar bleiben. Diese Unvorhersehbarkeit der Auswirkungen für das Individuum wird zu einem zentralen Punkt, an dem sich die genannten Filme ebenso wie fast alle anderen Vertreter der „New French Extremity“ abarbeiten.

„Der Verdrängungsmechanismus stellt die stärkste unter den unbewussten Abwehrtechniken dar, daher können die Momente, die das psychische Gleichgewicht am nachhaltigsten bedrohen, durch ihn auch am effektivsten abgewehrt werden. Allerdings ist er auch der für das Individuum folgenreichste oder sogar der gefährlichste „Mechanismus“, was sich darin manifestiert, dass er in enger Relation zur Neurosenbildung steht.“<sup>76</sup>

Die Verlegung der Spannungen zwischen Teilnehmern der Gesellschaft in die Psyche des Individuums, hat nach Foucault Methode.

---

<sup>75</sup> Diese Ausdrucksweise ist natürlich als eine Relative zu betrachten bezieht sich in diesem Kontext allerdings auf den schrittweisen Übergang, er sich vornehmlich von einer körperlichen, meist öffentlichen Züchtigungs-, wie sie bis zum Ende des Feudalwesens maßgeblich war, zu einer im verborgenen, sozusagen hinter Gefängnismauern stattfindenden, Disziplinierungspraxis hin verschiebt. Vgl. Foucault [1975] 1994, S. 44f.

<sup>76</sup> Freud zitiert nach Shelton 2008, S. 39.

Denn so sind diese viel einfacher zu isolieren, zu kontrollieren, ermöglichen durch Beobachtung genaue Studien was Form und Gestalt und den Grad der Abweichung von den homogenen Normvorstellungen<sup>77</sup> gedachten Prinzip betrifft, und lassen sich durch die genaue Kenntnis all ihrer Besonderheiten somit auch trefflich als von der Gemeinschaft zu verwerfende Elemente klassifizieren.<sup>78</sup>

„Die Strafpraxis richtet sich also nicht mehr vornehmlich auf den Körper, sondern auf seine Psyche, also auf die innerliche Disposition des Delinquenten. Bereits hier wird ein individualistischer Zugriff auf das zu strafende Subjekt erkennbar, der die auf das einzelne Subjekt ausgerichteten Wirkungsmechanismen der später dominierenden Strafform des Gefängnisses und der anderer Disziplinaranstalten antizipiert. [...] In der Genese der **Vorstellung** von physischer Qual also liegt die strategische Erneuerung der Strafverfahren und als Konsequenz daraus ihr Zugewinn an Effizienz.“<sup>79</sup>

Foucault unterteilt diesen Disziplinierungsprozess in Einzelne sich ergänzende Maßnahmen, die er mit „Isolierung, Produktivität des Einzelnen, Disziplinierung sowie die Akkumulation von Wissen über das stets kontrollierte Individuum“<sup>80</sup> kennzeichnet und anschließend auf andere Institutionen überträgt. Man könnte sagen, dass die Überschreitung der vom „allwissenden Staat“ verhängten Verbote maßgeblich zu seiner Wissensbildung und somit zu seinem Machterhalt und Ausbau beigetragen hat.

## 2.4. Verbot und Überschreitung

Nach Bataille lassen sich Verbote grundsätzlich auf die Auseinandersetzung mit dem Tod und auf Bereiche der Sexualität zurückführen, wobei er den Beginn dieser Verbote mit dem Beginn der rationalisierten Arbeit gleichsetzt.<sup>81</sup>

„Es waren Menschen, die noch in die Animalität verstrickt waren, die aber arbeiteten und die von der Entfesselungen der Sexualität und des Todes eine Welt abtrennen mußten, in der sie das Fundament zur Arbeit legten; in der sie eine Tätigkeit, die fernerliegenden Zwecken untergeordnet ist, eine praktisch-vernünftige Tätigkeit begründeten.“<sup>82</sup>

---

<sup>77</sup> Was den Begriff der Normalität angeht wird in dieser Arbeit eine Definition herangezogen, die Robin Wood als Grundlage wählte. So definiert Wood in Bezug auf den amerikanischen Horrorfilm- das Stören oder das bereits gestörte Familienbild als grundsätzliches Gestaltungselement mit den hier zu untersuchenden Filmen gemein hat- Normalität als „conformity to the dominant social rules. [...] the heterosexual monogamous couple, the family, and the social institutions (police, church, armed forces) that defend them.“ Wood, Robin. „An Introduction to the American Horror Film.“ The Film Genre Reader II. Hg Barry Keith Grant. Austin: The University of Texas Press, 1995. S. 118.

<sup>78</sup> Vgl. Foucault [1975] 1994, S.126-129.

<sup>79</sup> Shelton 2008, S. 61.

<sup>80</sup> Ebenda, S. 62.

<sup>81</sup> Bataille macht den Übergang vom Tier zum Menschen vor Hunderttausenden von Jahren im älteren Paläolithikum gerade an der Ausübung von Arbeit durch Funde von Werkzeugen fest. Mehr oder minder gleichzeitig ist beim Neandertaler festzustellen, dass er beginnt seine Toten zu begraben, sich also seiner Sterblichkeit bewusst zu werden. Bataille weist allerdings auch darauf hin, dass man den Beginn der sexuellen Verbote zwar nicht genau datieren könne, dass es aber eine logische Verknüpfung darstelle, dass die frühen Menschen verstanden, eine aggressive Ausübung der sexuellen promiskuitiven Triebe zu unterdrücken, da sie dem vernünftigen Prozess der Arbeit zuwider stehen würden.

Vgl. Bataille [1956] 1997 S. 51f.

<sup>82</sup> Ebenda.

Für Bataille ist wichtig, dass die Konstituierung des Menschlichen durch die Einhaltung der selbst auferlegten Verbote, und nicht durch den Gebrauch der Vernunft, von Statten ging.

Somit stellt er durch Einhaltung der Verbote der „animalischen Allmacht des Wunsches die Form der Reflexion und des Aufschubs“<sup>83</sup> entgegen. Die Verbote verändern nach Bataille die Herangehensweise des Menschen, seine animalischen Triebe zu befriedigen, denen er zwar weiterhin nachgeht, aber durch den Beginn und die Ausbildung von Ritualen wird die Befriedigung der Triebregungen in die Zukunft verlegt. Es findet also eine Teilung statt, die den für ansteckend befundenen Bereich, „in dem die Gewalt des Todes wütet“<sup>84</sup>, strickt von dem „in dem das friedliche Alltagsleben abläuft“<sup>85</sup>, vollständig abtrennt. „Die **profane** Welt ist die der Verbote. Die **heilige** Welt steht begrenzten Übertretungen offen. Sie ist die Welt des Festes, der Herrscher und der Götter.“<sup>86</sup> Der Dualismus, den Bataille in der Beschreibung der homogenen und heterogenen Elemente und Gesellschaftsformen zu Grunde gelegt hat, lässt sich auf die Teilung der menschlichen Tätigkeitsformen in sakrale und profane Bereiche überführen. Im gegenseitigen Bedingen und Austauschen kann ein Gleichgewicht und somit eine Stabilität der Gesellschaft gewährleistet und verhindert werden, das die Gewalttätigkeit sich auf destruktive Weise bahnt, bricht. Die Kontrolle und teilweise Unterdrückung der Triebe ist somit seit den Anfängen der Menschheit ein Grundprinzip des Überlebens, war eine Voraussetzung des Übergangs vom Tier zum Menschen. Dabei ist die Übertretung ein ständiger Begleiter, konstituiert das Verbot in gewisser Weise erst, indem es die Grenze überhaupt kenntlich macht.

„Die Gewalt weicht im Allgemeinen der Veranstaltung des Lebens, aber das System findet sein Gleichgewicht nur in der Alternanz, der vernünftigen Momente der Arbeit und der tumultuösen Entfesselung der Feste.“<sup>87</sup>

Die Überschreitung bedingt also das Verbot in einer Weise, wie das Heterogene das Homogene. Das Verbot und dessen Etablierung entspringt einem Gefühl, namhaft der Scham, der Angst und dem Schrecken vor dem Tod<sup>88</sup>, also einer intensiven negativen Gefühlsregung, unter deren Einwirkung die Einhaltung der Verbote gegeben ist. Mit dem intervallartigen Abstand einer positiven Gefühlsregung weicht auch die Furcht vor dem Verbot wieder zurück.

---

<sup>83</sup> Ebenda, S. 52.

<sup>84</sup> Ebenda, S. 51.

<sup>85</sup> Ebenda.

<sup>86</sup> Bataille [1957] 1986, S. 63, auf S. 41 definiert Bataille die Profane/Heilige Welt als die der Arbeit/Gewalttätigkeit

<sup>87</sup> Bataille [1956] 1997, S. 52f.

<sup>88</sup> Bataille zeigt auf, dass im Angesicht des verwesenden Körpers der Tod als Ansteckungsgefahr in archaischen Gesellschaften stets präsent blieb, und um nicht auf die noch Lebenden übertragen zu werden, in ritueller Form besänftigt werden muss. Vgl. Bataille Ebenda, S. 51-54.

Die Überschreitung wird in diesem Sinne also dem sakralen Bereich zugeordnet, gleichfalls entspringt sie einem animalischen Trieb der Energieabfuhr und ist somit dem Verstand enthoben. Erstaunlich für Bataille ist in dieser Betrachtung auch die Verknüpfung von Verboten, die die Sexualität und den Tod betreffen, stehen diese zwei Bereiche im Sinne von Tod und Fortpflanzung sich doch als Gegensatzpaar gegenüber. Diesen Gegensatz löst er, indem er den Tod in Wechselbeziehung mit dem Leben setzt, der Tod des einen somit die Bedingung für das Leben des nächsten darstellt.

„Das Leben geht immer aus der Zersetzung des Lebens hervor. Es ist in erster Linie dem Tod verpflichtet, der ihm Platz macht; dann der Verwesung, die auf den Tod folgt und die für das ununterbrochene Auf-die-Welt-Kommen neuer Wesen die notwendigen Substanzen in Umlauf setzt.“<sup>89</sup>

Batailles Untersuchung der Erotik<sup>90</sup> kreist in dieser Hinsicht um die Zusammengehörigkeit dieser Begriffspaare und überträgt die Verbindung von Leben und Tod auf die von Verbot und Übertretung. Ebenso sieht er sie in der Wechselwirkung von sakralen und profanen Tätigkeiten, also dem Fest und der Arbeit verankert.

„Das All, das uns trägt das die Vernunft begrenzt, gehorcht keinem Ziel, und wenn wir versuchen, sie – die Vernunft – Gott gehorchen zu lassen, so bringen wir nur vernunftwidrig das unendliche Übermaß, dem sich unsere Vernunft gegenüberstellt, mit dieser Vernunft selbst in Verbindung. Doch durch das Übermaß, das in ihm ist, geht dieser Gott, den wir auf einen verständlichen Begriff bringen möchten, immer noch – indem er diesen Begriff überschreitet – über die Grenzen hinaus.“<sup>91</sup>

Die Einführung des Sakralen hilft Bataille an dieser Stelle, die Bereiche des von der Vernunft nicht Fassbaren zu verdeutlichen, und führt die, den Tod und die Sexualität betreffenden, Verbote mit seiner Vorstellung, des stets in der Welt seienden Begriffes, der Gewalttätigkeit zusammen. Der Tod ist ein Zeichen für in die Welt gekommene Gewalttätigkeit, die sie zerstören könnte, genauso wie die Sexualität im Gegensatz zur Arbeit eine Gewalttätigkeit darstellt, die als unmittelbarer Trieb sie zu (zer)stören vermochte.

„Was die Welt der Arbeit durch die Verbote ausschließt, ist die Gewalttätigkeit; auf dem Gebiet auf das ich meine Untersuchung beziehe, heißt das zugleich geschlechtliche Fortpflanzung und Tod.“<sup>92</sup>

Nach Wiechens spielt es somit für Bataille aber nur eine untergeordnete Rolle worauf sich die Verbote im Detail beziehen, einzig ist ihnen allen, dass sie versuchen, gewaltsame und destruktive Prozesse auf möglichst wirksame Weise aus der Welt zu schaffen, denn ob „die Sexualität oder der Tod in Frage steht, immer ist die Gewaltsamkeit gemeint.“<sup>93</sup>

---

<sup>89</sup> Bataille [1957]1986, S. 51.

<sup>90</sup> Es wird zwar im nächsten Punkt noch genauer auf die Formen der Erotik und ihrem Wesen einzugehen sein, doch sei diese schon hier von der Sexualität in einer Weise unterschieden, das sie jenseits eines Fortpflanzungsgedankens liegt, und eine „mit gewissen diabolischen Momenten durchsetzte Aktivität“ darstellt. Vg. Bataille [1961] 1993, S.25.

<sup>91</sup> Bataille [1957] 1986, S. 36.

<sup>92</sup> Ebenda, S. 38.

<sup>93</sup> Wiechens 1995, S. 54f.

Gleichzeitig bedingt der Rückzug auf die Religion, zu deren Namen ursprünglich der Übergang von der Arbeit zum Fest stattgefunden hat, den sicheren Rahmen, nach Ende des Festes wieder in den gesitteten Raum der Arbeit zurückkehren zu können.

„Sie öffnet einen Zugang zu dem, was jenseits der gewöhnlich beobachteten Grenzen liegt, aber sie bewahrt die Grenzen. Die Übertretung geht über eine **profane** Welt, deren Ergänzung sie ist, hinaus, ohne sie zu zerstören.“<sup>94</sup>

Das Verbot bezieht sich also stets auf etwas Heiliges, die Götter, die das Heilige darstellen, lassen diejenigen, die daran glauben in Angst und Schrecken erzittern, aber im „Christentum und im Buddhismus gründet die Ekstase auf der Überwindung des Schreckens.“<sup>95</sup> Die heilige Zeit wiederum ist die des Festes, und da dem Fest die Verschwendung zugrunde liegt, es aber gleichzeitig den Höhepunkt der religiösen Betätigung darstellt, verlegt Bataille die Legitimität der Verschwendung in die religiösen Praxen, die sich dort zwar ritualisiert aber ungehindert, wenn auch nur während der Zeit des Festes, entfalten.

„Der Ekel, dann die Überwindung des Ekels, auf die der Taumel folgt, das sind die Phasen des seltsamen Tanzes, die das religiöse Verhalten vorschreibt. Trotz der Vielfalt der Gemütsbewegungen erscheint der Sinn des Ganzen im vollen Licht: die Religion fordert ihrem Wesen nach die Übertretung der Verbote.“<sup>96</sup>

Mit dieser Erklärung legt Bataille die Grundlage, warum die Menschen nach dem Erleben des Rausches und der Ekstase wieder in ihre vernunftbedingten profanen Aktivitäten zurückfinden können. Auch wenn sie den profanen Bereich der Vernunft für das Ausleben ihrer Triebregungen verlassen müssen, können sie den Bereich des Heiligen nicht übertreten. Das Zusammenwirken von profaner und sakraler Tätigkeit zeigt sich auch unter ökonomischen Bedingungen. Da sich die Verbote auf die Arbeit ebenso wie auf die Produktion auswirken, wird in der Arbeitszeit nur das zum Produzieren Nötige verbraucht, und während dem Fest im Anschluss die „durch seine maßlose Verschwendung die zur Zeit der Arbeit angehäuften Mittel.“<sup>97</sup> So reguliert sich in der Theorie der Verbote und deren Überschreitung die überschüssige Energie und gleichzeitig verdeutlicht sich hier das Zusammenwirken und die gegenseitige Abhängigkeit von sakraler und profaner Welt. Die Folgen des säkularisierten Staates und die uneingeschränkte Herrschaft des Akkumulationskapitalismus bestehen nun wiederum in der Verdrängung der ursprünglichen Gewalttätigkeit, die niemals, wie sich gezeigt hat, ganz aufgehoben werden kann, ohne sich früher oder später auf destruktive Weise ihren Weg in die Welt zu bahnen.<sup>98</sup>

---

<sup>94</sup> Bataille [1957] 1986, S. 63.

<sup>95</sup> Ebenda, S. 65.

<sup>96</sup> Ebenda.

<sup>97</sup> Ebenda, S. 64.

<sup>98</sup> Vgl. Wiechens 1995, S. 58f.

„Die Natur ist gewaltsam; und so vernünftig wir auch immer sind, immer wieder kann uns eine Gewaltsamkeit beherrschen, nur daß diese jetzt keine bloß natürliche mehr ist, sondern die Gewaltsamkeit eines Vernunftwesens, das zu gehorchen versuchte, aber einer Regung unterliegt, die es nicht auf seine Vernunft zurückführen kann.“<sup>99</sup>

Andererseits bedeutet der Wegfall der, im Namen der Sakralen, gestatteten Überschreitung für den Einzelnen aber auch die Konfrontation mit seiner eigenen Diskontinuität.<sup>100</sup> Da der Mensch, im Angesicht der durch Verbote konstituierten Diskontinuität, nur in der Überschreitung zu einer Form der Kontinuität zurückfinden kann, muss er sich dem Tod als Höhepunkt der Gewaltsamkeit annähern, auch wenn er dabei auf keinerlei Unterstützung von Seiten einer metaphysisch entwurzelten Gesellschaft, deren Wesen die Angst und die Verdrängung des Todes darstellt, zurückgreifen kann. „Wir sind diskontinuierliche Wesen, Individuen, die getrennt voneinander in einem unbegreiflichen Abenteuer sterben.“<sup>101</sup> In der Form des Tieropfers wird deutlich, warum im Tod und der Erotik als „kleiner Tod“, die Wesenszüge des Strebens nach Überschreitung festgeschrieben sind, denn in der Souveränität, mit welcher sich das Tier der Gewaltsamkeit verschrieben hat, spiegelt sich sein heiliger Charakter. Es steht also zunächst einmal als Ersatzopfer, als Anschauungsobjekt, das gerade für primitive Gesellschaften stets mit einer göttlichen Aura umgeben war, da sie an die Verbote nicht gebunden waren und so einen weihevollen Charakter zugesprochen bekamen.

„Eine so göttlich heftige Gewaltsamkeit erhebt das Opfer über die seichte Welt, in der die Menschen ihr Leben der Berechnung führen. Im Unterschied zu diesem berechneten Leben sind Tod und Gewaltsamkeit Raserei; sie können nicht halt machen vor dem Gesetz und der Ehrfurcht, die das menschliche Leben im sozialen Bereich regelt[...]Der Tod kehrt die gesetzliche Ordnung auf gewaltsame Weise um.“<sup>102</sup>

Auch diejenigen, die dem Opfer nur beiwohnen, nehmen am als heilig beschriebenen Element des Überganges von der Diskontinuität zur Kontinuität des Seins teil, der im Tod offenbart wird. Dieser Moment des Übergangs vom „Opfer zur Ekstase“ ist das von Bataille gesuchte, „Geheimnis des letzten Augenblickes“, das er in höchster Angst liegen sieht, „die an ihrem Ausgang sich auflöst in höchste Lust oder in höchste Unbewußtheit.“<sup>103</sup> Der einzig andere Ausweg diese Diskontinuität zumindest zeitweise zu überschreiten, und die „in sich abgeschlossenen Welt“ der Verbote zu unterbrechen, sieht Bataille in Momenten der Sexualität, „in denen sie sowohl ihre gegenseitige Trennung als auch ihre Isolation von der Welt überwinden können und einen Zustand der Vereinigung und Kontinuität erreichen.“<sup>104</sup>

---

<sup>99</sup> Ebenda, S. 58.

<sup>100</sup> Für Bataille strebt jedes Individuum nach Kontinuität, die es in der Vereinigung mit einem anderen Menschen finden kann. Diskontinuität ist somit die Voraussetzung für Erotik, wie sie im nächsten Punkt erläutert werden wird. Vgl. Ebd. S. 59.

<sup>101</sup> Wiechens 1995, S. 59.

<sup>102</sup> Bataille [1957] 1986, S. 79.

<sup>103</sup> Lu Duca in Bataille [1961] 1993, S. 10f.

<sup>104</sup> Bataille [1957] 1986, S. 79.

## 2.5. Erotik und innere Erfahrung des „Subjektes auf dem Siedepunkt“

Bataille trennt die Vorgänge der Sexualität, die er mit der Fortpflanzung und der Erotik, die er mit der Lust verbindet, anhand des Zweckes der Tätigkeit.<sup>105</sup> Für den ursprünglichen Menschen, der sich durch die gestaltende Arbeit vom Tier beginnt zu unterscheiden, stellt sich somit auch in allen anderen Bereichen seiner Handlungen die Frage nach deren Zweck. In der Sexualität beginnt die instinkthafte Animalität des Fortpflanzungsstrebens wie beim Tiere aus dem Menschen zu weichen, wobei die Verbindung von Kopulation und dem Gebären von Kindern lange Zeit nicht gegeben war, und somit mit dem Verlangen nach Sexualität nicht in Verbindung stehen kann.<sup>106</sup>

„Die Kopulation von Liebes- und Eheleuten hatte ursprünglich nur einen Sinn: die Befriedigung des erotischen Verlangens. Die Erotik unterscheidet sich vom Sexualtrieb des Tieres dadurch, daß sie im Allgemeinen, genau wie die Arbeit, die Verfolgung eines bewußten Ziels ist, hier der sinnlichen Lust.“<sup>107</sup>

Diese Erkenntnis führte Bataille dazu seine Untersuchungen von der Überschreitung des Verbots auf die innere Erfahrung des Überganges zu lenken. Was der Mensch im Übergang der profanen zur sakralen Welt, im Moment der Berührung mit der Kontinuität zu spüren vermag, stellt in seiner Folge auch für den Ethnologen Victor Turner<sup>108</sup> eine Erfahrung da, die der Vernunft entzogen ist, und die auch die Verbote und mit ihr die Gesellschaft, die sie entworfen hat, immer wieder in Frage stellt. In diesem Wunsch spiegelt sich die Sehnsucht nach dem Gefühl der Kontinuität, die mit der eigenen Auslöschung verbunden ist, womit, da beides auf eine Art Todessimulation hinausläuft, auch die Verwandtschaft von Opfer und Erotik begründet liegt.<sup>109</sup>

„Was die äußere Gewalttätigkeit der Opferhandlung aufdeckte, war die innere Gewaltsamkeit des Seins, gesehen im Licht des ausströmenden Blutes und der hervorquellenden Organe. [...] Der Liebesakt und das Opfer decken beide dasselbe auf: das **Fleisch**. Das Opfer läßt an die Stelle der geordneten Funktionen des Lebewesens das blinde Zucken der Organe treten. Dasselbe gilt für die erotische Konvulsion: Sie befreit die blutgefüllten Organe, deren blindes Spiel sich über das überlegte Wollen der Liebenden hinaus fortsetzt.“<sup>110</sup>

Für Bataille kann es nur bei einer Annäherung bleiben, da sich diese Erfahrung sowohl in der geschlechtlichen als auch in der ungeschlechtlichen Fortpflanzung ausschließlich im Moment

---

<sup>105</sup> Vgl. Bataille [1961] 1993, S. 42-44.

<sup>106</sup> Vgl. Ebenda, S. 45.

<sup>107</sup> Ebenda.

<sup>108</sup> Turner und Bataille überschneiden sich zwar in der Annahme, dass Gesellschaften einer großen Instabilität ausgesetzt sind, die sich ständig gegen Gefahren des Verfalls zur Wehr setzen müssen. Turner unterstreicht allerdings in seinen Untersuchungen vor allem die wichtige soziale Funktion der institutionellen Überschreitung im Ritual, die für ihn einen wichtigen Beitrag zur ständigen Erneuerung der Gesellschaft darstellt. Bataille interessiert sich dagegen weniger für die soziale Funktion der Überschreitung, sondern für die Erfahrung, die das Individuum während einer solchen erlebt. Vgl. Wiechens 1995, S. 61-65.

<sup>109</sup> Vgl. Wiechens 1995, S. 59f.

<sup>110</sup> Bataille [1957] 1986, S. 87f.



des Übergangs zeigt, in dem aus zwei Wesen eines oder aus einem Wesen zwei werden. Auch wenn jeweils ein diskontinuierliches Wesen seinen Anfang und das ihm Vorausgegangene sein Ende findet, gibt es einen Punkt, an dem das Eine noch nicht tot und das Andere noch nicht geboren ist. An dieser Grenze offenbart sich das Wesen der Kontinuität des Seins im Tod der individuellen Diskontinuität, und an diesem Punkt entsteht die innere Erfahrung jedes Wesens, das zwar nur für einen kurzen Moment sich mit der Kontinuität verbunden fühlen kann, aber sich diesem Zustand, einer unvergleichlichen Intensität sein ganzes Dasein hindurch immer wieder anzunähern versucht.<sup>111</sup> Nach Bataille ist somit die größtmögliche Annäherung in einem Augenblick gegeben, an dem sich das Individuum möglichst weit von sich selbst entfernt hat, denn erst „in der bewußten Übertretung des Verbots, in gefährlichen, risikoreichen Augenblicken, im Aufs-Spiel-Setzen und Verschwenden des eigenen Lebens, erwirbt der Mensch seine volle Unabhängigkeit und Souveränität.“<sup>112</sup> Die Annäherung an die Grenze erfolgt in der Sexualität dem gleichen Streben, sieht man nämlich den Tod als „Symbol für das Absinken der Flut nach einem heftigen Sturm“<sup>113</sup>, so erkennt man, dass in der Imagination eindrucksvoll „die auf den abschließenden Höhepunkt folgende Erschlaffung für einen ‚kleinen Tod‘ gehalten wird.“<sup>114</sup> Das Besondere der Übergänge von der Diskontinuität zur Kontinuität besteht in der Erotik gerade in dieser Erkenntnis, dem Wissen um den Tod, der sie begleitet. Somit hat die Verknüpfung der Gewaltsamkeit des Todes mit derjenigen der Sexualität einen Doppelsinn, denn die Angst, die in der sexuellen Aufruhr zum Tragen kommt, ist auf der einen Seite die an den Tod gemahnende, gleichzeitig verbindet sie denjenigen aber auch mit der Ewigkeit des Seins, und lässt ihn somit an der Kontinuität teilhaben.

„Im Übergang von der Diskontinuität zur Kontinuität steht nämlich das elementare Sein als Ganzes auf dem Spiel. Nur die Gewalttätigkeit kann auf solche Weise alles aufs Spiel setzen, die Gewalttätigkeit und die namenlose Erregung, die mit ihr verbunden ist!“<sup>115</sup>

Sind also in der Überschreitung die Ursprünge der Suche nach Kontinuität begründet, so geht damit auch einher, dass sich das Individuum auch seiner Auflösung des Selbst hingeben muss. Hier berührt sich Bataille mit Friedrich Nietzsches Ansatz, der auf Schmerz und Angst beruhenden Entgrenzung des Selbst, den er in seiner ersten Schrift *Die Geburt der Tragödie* entwickelte und dort mit der Unterscheidung der dionysischen und der apollinischen Welt des Rausches und des Traumes umschrieb.

---

<sup>111</sup> Vgl. Ebenda, S. 93.

<sup>112</sup> Vgl. Wiechens 1995, S. 70.

<sup>113</sup> Bataille [1957] 1986, S. 97.

<sup>114</sup> Ebenda.

<sup>115</sup> Vgl. Bataille [1957] 1986, S. 16.

Während bei Nietzsche, auf den Kunstgenuss angewendet, der Schein der Bilder sich in erster Linie mit der Präsentation seines Inhaltes wieder findet und somit das apollinische Prinzip der Individualität und Singularität repräsentiert, offenbart sich durch die Schönheit, die sich aus verschiedenen Bedeutungsebenen zusammen schraubt, eine Variante des dionysischen Lustprinzips und dem Wunsch nach Kollektivität, nach Einheit disparater Wesen und Vorstellungen.

„Auch die dionysische Kunst will uns von der ewigen Lust des Daseins überzeugen: nur sollen wir diese Lust nicht in den Erscheinungen, sondern hinter den Erscheinungen suchen. Wir sollen erkennen, wie alles, was entsteht, zum leidvollen Untergange bereit sein muss, wir werden gezwungen in die Schrecken der Individualexistenz hineinzublicken – und sollen doch nicht erstarren.“<sup>116</sup>

Doch sowohl bei Nietzsche wie auch bei Bataille ist dieser Realitätsverlust nicht umsonst zu haben, sondern mit Schmerz und Angst verbunden, diesen nicht aushalten zu können; kann man ihm jedoch widerstehen, und stellt sich somit seinem natürlichen Trieb auf niedriger Ebene entgegen, erblickt man am Grunde die Erfahrung des Selbstverlusts als lustvolle Vereinigung mit seiner Natur. In der Überwindung des Schmerzempfindens erblicken sie somit auch die Fähigkeit, die Distanz zum eigenen Körper aufzuheben und der Leidende „verschmilzt [er] auf eine ‚animalische‘ Weise mit seinem Körper, er wird selbst ganz Körper.“

„Die ‚innere‘ Perspektive der körperlichen Empfindung fürchterlicher Schmerzen, die Menschen beispielsweise bei Folterungen oder schweren Krankheiten erdulden müssen, macht – wenn auch auf makabre Weise – diesen vollständigen Umsturz, diese totale Umwälzung des Subjektes am deutlichsten sichtbar.“<sup>117</sup>

Die Folge ist somit eine auf mythische Weise zu beschreibende Erfahrung der Verschmelzung mit dem eigenen Körper, wodurch sich auch die Schranken der diskontinuierlichen Welt aufzulösen beginnen.<sup>118</sup>

Bataille stellte zudem am eigenen Leib fest, dass es nicht mal nötig erschien, solche Qualen am eigenen Leib zu erfahren, um sich eine Vorstellung der Auflösung des „Prinzips der Individualität“ zu vergegenwärtigen. Es genügt vollkommen, das Grauen anderer zu betrachten, um sich eine Vorstellung der Entgrenzung zu machen, wie er selbst beim Betrachten einer ihm vom Psychoanalytiker Adrien Borel ausgehändigten Photographie einer chinesischen Folter feststellte.

---

<sup>116</sup> Nietzsche [1871] 1993 S. 103

<sup>117</sup> Wiechens 1995, S. 71.

<sup>118</sup> Auch Emile Durckheim hat in seiner 1912 zum ersten Mal erschienen Schrift *Die elementaren Formen des religiösen Lebens* darauf hingewiesen, dass bei seinen Untersuchungen zu den Initiationsriten der Schmerz erstaunliche Kräfte freisetzen kann. Ihn faszinierte dabei das Element in welcher Weise sich der Initiant dem Schmerz verweigerte und somit seine Souveränität unter Beweis zu stellen versuchte. „Niemand erhebt sich strahlender über sich selbst, als wenn er seine Natur derart bezähmt, daß sie das Gegenteil von dem tut, was sie spontan tun würde.“ Zitiert nach Wiechens 1995, S. 70.

„Was ich plötzlich sah und was mich mit Angst erfüllte – was mich jedoch zugleich von dieser Angst erlöste –, war die Identität dieser vollkommenen Gegensätze: der göttlichen Ekstase und des äußersten Grauens.“<sup>119</sup>

Im Verbot und in dessen Überschreitung spiegelt sich die ambivalente und paradoxe Lust des Menschen nach dem Aufheben der eigenen Grenzen, die auch Isolation und Einsamkeit bedeuten, und den wahren Schrecken der wirklichen Auslöschung der eigenen Person. In der Erotik erblickt der Mensch die Leidenschaft, die zeitweise, „die fortdauernde Diskontinuität durch eine wunderbare Kontinuität zwischen zwei Wesen ersetzt“, <sup>120</sup> gleichzeitig aber auch die Angst, die die Unerreichbarkeit dieser Kontinuität mit sich führt. Die Verbote bleiben, wie sich gezeigt hat, selbst in der Überschreitung bestehen und äußern sich somit in der Todesangst, wodurch die Möglichkeiten der Überschreitung auch in jedem Individuum selbst zu suchen sind. Da das Subjekt auch in der Überschreitung sich nicht komplett auflöst und bestehen bleibt, stellt sich die Frage, wie viel Kontinuität in die Welt eindringen kann, um nicht zu Grunde zu gehen. In diesem Streben offenbart sich auch die Tatsache, dass der Tod dem Menschen als eine höhere Wahrheit erscheint als das Leben.<sup>121</sup>

„Das wahre Leben gibt es nur im Tode, aber im Tod gibt es kein Leben. Wie läßt sich der Tod leben? Er läßt sich nur simulieren. Die Angst und die Verzückung [...] der Ekstase sind Todessimulationen. In ihnen kommt das Ich zu sich, indem es sich preisgibt.“<sup>122</sup>

In dieser Preisgabe des Selbst konstituiert sich auch ein neues Bewusstsein des reinen Augenblicks, in dem das Bewusstsein auf seine reine Existenz zurückgeworfen wird. Der Moment, in dem sich der Erwerb in Verlust auflöst, man sich rein des Augenblickes hingibt, offenbart eine neue Nähe zu sich, ein Selbstbewusstsein, das nichts mehr zum Gegenstand hat, was es anzueignen gäbe und somit zur besagten Souveränität führt, von deren Suche bereits das Potlatsch Ritual kündete. In Hinblick auf diesen Themenkomplex wird nun zu zeigen sein, wie in den formal sehr unterschiedlichen Filmen der „New French Extremity“ einzelne Facetten dieses Gedankengerüsts dargestellt, oder die thematische Gestaltung grundsätzlich sogar als genretypisch beschrieben werden kann. Einer Genredefinition, die unter Anderem durch, „typische soziale oder geographische Lokalisierung, durch spezifische Milieus oder Ausstattungsmerkmale, Figuren- und Konfliktkonstellationen oder durch besondere Themen oder Stoffe“<sup>123</sup> gekennzeichnet ist.

---

<sup>119</sup> Bataille [1961] 1993, S. 247.

<sup>120</sup> Bataille zitiert nach Wiechens 1995, S. 74.

<sup>121</sup> Bataille bezieht sich hierbei auf Sade, der an der Auflösung des Individuums selbst interessiert war, wohingegen Bataille allerdings betont, dass es in der Überschreitung nicht um die Auflösung des Individuums geht, sondern um die Infragestellung seiner Grenzen. Vgl. Bataille [1957] 1986, S. 22f.

<sup>122</sup> Bürger zitiert nach Wiechens 1995, S. 76.

<sup>123</sup> Müller in Rother (Hg.) 1997, S. 141

Somit lassen sich durchaus viele Gemeinsamkeiten erblicken, ebenso wie sich im Sinne des Autorenfilmes vielen der hier vorgestellten Regisseure die Eigenschaft „angesichts der quasi industriellen Produktionsweise[...]einen eigenen Stil zu bewahren“<sup>124</sup> attestiert werden kann.

### **3. Tod, Destruktion und der heilige Eros im Kampf der Körper**

#### **3.1. Motivation und Kategorisierung**

Die These dieser Arbeit ist, allen hier beschriebenen Filmen die Absicht zu attestieren, über die oberflächliche Präsentation von Schockmomenten hinaus zu gehen. Die Themen der Filme verknüpft eine Suche nach einem, jenseits der Vernunft liegenden Bewusstsein, sowie der Darstellung der Qualen und Schmerzen, welche die Suchenden dafür in Kauf nehmen müssen, zu verknüpfen. Im Zentrum steht in allen Filmen ein sich schindendes und geschundenes Individuum, dass entweder die Ausgangssituation nicht mehr erträgt oder in eine solche Unerträgliche gebracht wird. Um einen Überblick der Mitte zu gewährleisten, die dafür in gestalterischer und inhaltlicher Weise zur Anwendung kommen, soll bereits hier angemerkt werden, dass die Filme nicht in erster Linie nach ihrer künstlerischen und stilistischen Qualität, sondern in Hinblick auf die unter Punkt 2 beschriebenen thematischen Motive hin, betrachtet werden. Dabei lassen sich die symptomatischen Werke in mehrere thematische Richtungen und Schwerpunkte aufteilen, die sich allerdings an verschiedenen Stellen überschneiden und überlagern können:

- a) Filme, die eine Faszination des Schreckens in den Körper des Individuums einschreiben, indem sie auf destruktive Weise den Körper als Austragungsort innerer Qualen und gesellschaftlicher Konflikte zeigen und kenntlich machen. In diesem Bereich gibt es einige Elemente, die auf formaler Ebene dem postmodernen Horrorfilm<sup>125</sup> verwandt sind. Zu nennen wären dabei in erster Linie die drastische Präsentation von Gewaltdarstellungen und das Moment des filmischen Exzesses und des spektakulären Moments, welche mit einer Schwächung der narrativen filmischen Strukturen einhergehen.

---

<sup>124</sup> Von Moltke Ebenda, S. 27.

<sup>125</sup> Eine genaue Definition des postmodernen Horrorfilmes ist aufgrund des Umfanges der verschiedenen Gattungen und Unterkategorien nicht genau zu bestimmen, daher sei hier stellvertretend auf die Studie von Catherine Shelton verwiesen, die unter anderem im Kapitel III.3.1. eine Eingrenzung anhand der zentralen und charakteristischen Merkmale unternimmt, die auch für diese Kategorie des neuen französischen Filmes Gültigkeit haben. Vg. Shelton 2008, S. 120-123.

Weiters ein oft hermetisch von der Außenwelt abgeriegeltes Setting, in dem die wenigen Protagonisten auf sich selbst und ihren Überlebensinstinkt zurückgeworfen sind. Der Konflikt erstreckt sich dabei vor allem zwischen Personen, die einem zwanghaften Begehren unterliegen, das sich bis zum Wahn steigert und destruktiv entlädt. Als Hauptvertreter dieser Gruppe kann man neben Alexandre Bustillo & Julien Maury's *A L'INTERIEUR* (Inside; 2007) vor allem Alexandre Ajas Debüt *HAUTE TENSION* (2003), *FRONTIERE(S)* von Xavier Gens (2007) und nicht zuletzt den aktuell am kontroversesten aufgenommenen *MARTYRS* (2008; R: Pascal Laugier) nennen, der allerdings aufgrund seiner Vielschichtigkeit den hier gesteckten Rahmen am Weitesten sprengt

- b) Filme, die die Sexualität und die zwischen den Protagonisten vorherrschende differente Machtstruktur während der Ausübung derselben zum Grundthema erheben. Dabei wird eine Loslösung von bisher vom Individuum selbst oder von der Konvention der Gesellschaft beherrschenden Sexualität und Lebensweise propagiert, die aufgrund ihrer inkonsequenten Befolgung in einer Katastrophe oder bei einer konsequenten für die Protagonisten in einer Umstürzung aller Werte, meist in Wahnsinn, Tod oder der Isolation enden. Die gesellschaftlichen Tabus sind in dieser Hinsicht meist schon ins Individuum eingeschrieben, weshalb eine gewaltsame Befreiung von diesen nur noch mit exzessiver Gewalt oder vollkommener Hingabe an den Eros möglich erscheint. Hier sind neben geschlossenen auch sterile Settings als Austragungsorte zu beobachten, in denen sich die fremd gegenüberstehenden Protagonisten auf der Suche nach Entkörperung und Einverleibung auf destruktive Weise selbst verausgaben und verschwenden. Vor allem repräsentiert durch Marina de Vans *DANS MA PEAU* (In my Skin; 2002), *MA MERE* (Meine Mutter; 2004; R: Christophe Honoré), *TROUBLE EVERY DAY* (2002) von Claire Denis und der ersten Regiearbeit von Jacques Nolot *LA CHATTE A DEUX TETES* (2002; Porn Theatre).
- c) In gewisser Weise als Vorläufer kann man die Vertreter der nächsten Untergruppe bezeichnen. Bestimmend findet sich ein unstillbares sexuelles Verlangen nach Vereinigung, artverwandt den Initiationsriten auf sexueller Ebene, allerdings konsequent ins Weibliche gespiegelt. So wird hier vor allem ein Streben nach Erotik im Sinne einer Selbstauflösung der weiblichen Protagonistin zur Schau gestellt, die sich dem patriarchalisch geprägten und daher unverständlichen Blick des Mannes (und somit auch der männlich geprägten Staatsmacht) ausgeliefert gegenüber sehen.

Eine Identitätsbestimmung jenseits der bisher beschrittenen Wege. „Wenn die Hölle eine Anatomie hätte, wäre sie der weibliche Körper“<sup>126</sup>, erläutert Catherine Breillat in Hinblick auf ihre Studie zur sexuellen Selbstbestimmung der Frau ANATOMIE DE L'ENFER (2005; Anatomy of Hell). Neben der Reduktion auf wenige Protagonisten, die meist in wechselnden Konstellationen diese weiblichen Erkundungsreisen begleiten, spielen fast alle Filme dieser Kategorie in Innenräumen oder unterkühlten und sterilen Settings. Die Personen sind ihrem sexuellen Trieb mehr oder weniger bewusst ausgeliefert und haben untereinander meist nur als lose zu bezeichnende Beziehungen. Der einzige Zweck ihrer Zusammenkunft ist die Erforschung des eigenen Selbstbildes in sexueller Ausschweifung. Neben dem genannten Werk fällt somit auch Breillats bisher bekanntester Film ROMANCE X (1998; Romance) in diese Kategorie, zudem der von Philippe Grandrieux inszenierte Serienkillerfilm SOMBRE (1998; Dunkle Triebe), sowie die Werke von Jean-Claude Brisseau, vor allem CHOSEN SECRETES (2002; Heimliche Spiele).

- d) Filme, in denen die Protagonisten das Streben nach Selbstfindung bereits aufgegeben haben oder erkennen, dass sie niemals in der Lage sein werden, über ihre Grenzen, außer auf radikale Weise, gehen zu können. Die Folgen sind fatal und von reinem Destruktionswillen gekennzeichnet. Vor allem die Werke von Bruno Dumont und Gaspar Noé untersuchen in existenzphilosophischer Klarheit die Brüche, die das Individuum, dass keinerlei Verbindung mehr zur sakralen Welt aufzubauen kann, zu seinem Handeln zwingt. Der Todestrieb als einziger „Lebensmotor“ wird auf eine Weise kultiviert, die die Leere der Charaktere spiegelt. Dabei gilt es auf besondere Weise, das Wechselspiel zwischen Opfer und Opfern herauszustellen. Die Schauplätze sind sowohl entmenslichte Landschaften, als auch die öden Randbezirke der Städte, jenseits kultureller Zentren. Die Unumkehrbarkeit der durch die Entfremdung der Menschen untereinander in die Welt gekommenen Gewalttätigkeit thematisieren neben TWENTYNINE PALMS (2003) von Bruno Dumont, sowie SEUL CONTRE TOUS und IRREVERSIBLE (2002; Irreversibel) von Gaspar Noé, auch LE PORNOGRAPHE (2001; Der Pornograph; R: Bertrand Bonello) oder Nicolas Klotz LA QUESTION HUMAINE (2007; Heartbeat Detector) sowie in gewisser Weise der redlich bemühte POLA X (1999) von Leos Carax.

---

<sup>126</sup> Breillat zitiert nach Stiglegger 2008, S. 152

Da es aufgrund des Umfangs des Themenfeldes allenfalls rudimentär gelingen kann, alle Filme genau zu untersuchen, erscheint es sinnvoll, neben den thematischen und motivisch beschriebenen Grundkonstellationen, die Unterschiede der einzelnen Werke gerade in Hinblick auf die Einbindung und Gewichtung dieser Motive in die Filmhandlung zu untersuchen. Im Zentrum steht immer das Subjekt, das sich verzehrende, opfernde, sich ausliefernde oder in der Auflösung begriffene Individuum, dessen einzige Kommunikationsform der Schmerz geblieben ist. Daher soll im Folgenden in Bezug auf Batailles Begrifflichkeiten eine Gegenüberstellung der verschiedenen Typen vorgenommen werden, deren Martyrien alle die stets als pathologisch gezeigte Sehnsucht nach Überschreitung, Verschwendung und Destruktion beinhalten. Später wird auch auf die filmische Form der Präsentation einzugehen sein und gezeigt werden, dass die Einbindung dieser Begrifflichkeiten in den filmischen Erzähltraktus auf unterschiedliche Weise und in Bezug auf Handlung und Thema nicht zwingend differenziert verfolgt wird, auch wenn die Wertung der konsequenten Umsetzung keine Voraussetzung für die Beschreibung darstellt.

### **3.2. Faszination des Schreckens: Das sich verzehrende Subjekt**

Ist die Erotik nach Bataille, vor allem durch die Begierde von der Fortpflanzung unterschieden<sup>127</sup>, wird die Kehrseite einer aus der Bahn gelenkten Begierde, durch den Übergang in den Wahn kenntlich gemacht. Bataille beschreibt die Abwendung vom animalischen Trieb, der dem Menschen aber gerade in seiner sexuellen Begehrlichkeit eingeschrieben ist, als Unterdrückungsprozess, der sich gegen die Strategien der Ausgrenzung früher oder später gewaltsam in der Welt Bahn bricht.

Da die Erfüllung der sexuellen Begierde in Hinblick auf die Vorherrschaft des Verstandes stets an das Einverständnis der begehrten Person gekoppelt ist, ist der Konflikt zwischen animalischem Verlangen und rationaler Verarbeitung einer Abweisung zwischen den Individuen vorgezeichnet und die gewaltsame Aneignung des Begehrten mitunter unumgänglich. In *HIGH TENSION* von Alexandre Aja ist es die junge Studentin Alex (Maiwenn le Bresco), die durch die Nichterfüllung des Wunsches nach sexueller Vereinigung, in diesem Fall mit ihrer nicht lesbischen Freundin Marie (Cecile de France), das Hervorbrechen der animalischen Triebe in Form eines Blutrausches zu kompensieren versucht.

---

<sup>127</sup> Vgl. Bataille [1961] 1993, S. 43-45.

Der Übergang in den Wahn beginnt sich dabei genau am Moment des sexuellen Höhepunktes, der sich selbst befriedigenden Alex, abzuzeichnen; die Grenzen zwischen Einbildung und Realität, wie der Verlauf der Handlung nahe legt, können ab diesem Moment nicht mehr geschieden werden.

„Auf das überlegte Wollen folgen die tierischen Bewegungen der vom Blut geschwellten Organe. Eine Gewalttätigkeit, die von der Vernunft nicht mehr kontrolliert wird, beherrscht diese Organe, spannt sie bis zum Platzen, und plötzlich wird es zu einer Freude der Herzen, dem Überschwang dieses Sturmes nachzugeben. Die Bewegung des **Fleisches** überschreitet, während der Wille abwesend ist, eine Grenze.“<sup>128</sup>

Im Film materialisiert sich, genau im Moment des Hervorbrechens der Lust, das als pathologisch dargestellte Begehren von Alex in der Gestalt eines namen- und über weite Strecken auch gesichtslosen Schlächters (Phillippe Nahon), der systematisch beginnt, alle Verbindungspersonen von Marie, die in Alex Vorstellung die Vereinigung von ihr und Alex im Wege stehen, auf die grausamste Weise zu massakrieren. Folgt der Film zwar über weite Strecken den Gesetzen des Thriller und Horrorkinos<sup>129</sup>, sodass beispielsweise bis kurz vor Schluss nicht aufgeklärt wird, dass die Gestalt des Mörders nicht existent, sondern nur von Alex imaginiert wurde, um ihr triebhaftes Verlangen auszulagern, sind die Brüche zahlreich, die auf eine tiefere Ebene des Gezeigten verweisen, und den Genrebegriff erweitern.<sup>130</sup>

Besondere Erwähnung soll hierbei die Überschreitung der Geschlechterzuschreibung finden. Der im Film erst als gängige Figur des emotionslosen und rein als Mordmaschine in Erscheinung tretenden Mannes, der das Ausleben seiner Sexualität mit aller Zielgerichtetheit und Radikalität verfolgen kann, erscheint plötzlich als Wunschfantasie einer, die Sexualität meidenden und, wie sie von ihrer Freundin bezeichnet wird, sogar ängstlich gegenüberstehenden, jungen Frau. Dadurch wird die ursprünglich zärtliche, homosexuell weibliche Begierde, in eine monströs-gewalttätige, heterosexuell männliche überführt. In dieser Anordnung spiegeln sich Eros und Thanatos auf paradoxe Weise, denn das lebensbejahende Prinzip findet sich in der lesbisch bedingten Begierde mit einer Komponente der Sexualität zum Tode verbunden, die nur in der Auslagerung auf ein eruptiv männliches Begehren erträglich wird. Eine Verwandtschaft besteht außerdem mit dem aus dem Horrofilm entlehnten Motiv des Tiermenschen.

---

<sup>128</sup> Bataille [1957] 1986, S. 88.

<sup>129</sup> Er bedient sich in seiner Struktur sowohl Elementen aus dem Slasher Film sowie aus dem Serial Killer-Film. Kennzeichnend für den ersteren ist die Tatsache, dass die Morde vordergründig auf nichts verweisen außer auf sich selbst, wodurch eine stetige Steigerung der blutigen Schauwerte dem Subgenre eingeschrieben waren. Die Morde im Serial Killer-Film hingegen dienen stets einer Art Kommunikationsebene zwischen dem Mörder und den ihn verfolgenden Ermittlern, wodurch eine „who done it“ Komponente den Filmen immanent ist. Vgl. hierzu: Shelton 2008, S. 313-315.

<sup>130</sup> Beispielsweise wird die Unverletzlichkeit des Mörders, auch um eine Serienstruktur zu ermöglichen, in HIGH TENSION zwischen den beiden Figuren der Alex hin und her geschoben und somit von einer festen Zuschreibung gelöst.



In dessen Transformation nimmt der nicht nur körperlich sich verwandelnde Mensch immer mehr Formen des tierischen Triebwesens an, und kann sie stetig ungehinderter ausleben, bis ein völliger Übergang in vernunftlose Raserei erreicht ist.

„Der ins Tierische verwandelte Körper wird zum Sinnbild für die Bedrohung des Menschlichen durch das kreatürlich Naturhafte – Bedrohung der menschlichen Existenz selbst, die durch die Verwandlung dem Verlust preisgegeben wird, sowie der Menschen, die dem Monster zum Opfer fallen.“<sup>131</sup>

Die beschriebene Raserei übermannt Alex allerdings erst mit der Vergegenwärtigung ihres blutigen Treibens, deren Intensität sich durch den scheinbar endgültigen Verlust von Maries Zuneigung noch weiter potenziert. Die in der Gestalt des Schlachters klinisch kalte und genau kalkulierte, rationale Ermordung Maries Angehöriger wechselt in einen der Vernunft nun vollständig entsagenden Bluttausch, der sich wahllos gegen einen fremden Autofahrer, ebenso wie gegen Marie selbst gerichtet, entlädt. Die Leidenschaft, die nach Bataille die Fähigkeit hat, „die fortdauernde Diskontinuität durch eine wundersame Kontinuität zwischen zwei Wesen zu ersetzen“<sup>132</sup> entfaltet ihr destruktives Potential also genau an dem Moment, wo das Erreichen dieses Zustandes nicht mehr mit von der Gesellschaft akzeptierten Mitteln für das Individuum gewährleistet wird. In dem sehnlichsten Wunsch nach Kontinuität, wie ihn Bataille jedem sterblichen Wesen zuspricht, bricht sich bei Nichterfüllung der Wahn und die Raserei Bahn. Dieses Motiv findet sich auch in dem von Alexandre Bustillo und Julien Maury inszenierten INSIDE, der in Deutschland, aufgrund seiner drastischen Gewaltexplosionen, die sich mitunter an einer hochschwangeren Frau entladen, mit Beschluss von Juli 2009 vom Amtsgericht Tiergarten in Berlin bundesweit beschlagnahmt wurde<sup>133</sup>. Zu Weihnachten entwickelt sich zwischen einer namenlosen Frau (Beatrice Dalle) und einer jungen werdenden Mutter (Alysson Paradis), die ihrem verstorbenen Mann nachtrauernd eher ernüchtert ihrer baldigen Geburt entgegensieht, in deren abgeschiedenem Haus eine blutige Auseinandersetzung. Der Wunsch nach Kontinuität ist der namenlosen Psychopathin eingeschrieben, die mit allen Mitteln, nachdem sie ins Haus von Sarah eingedrungen ist, versucht ihr das Kind aus dem Leib zu schneiden und sich so gewaltsam zu Eigen zu machen.

„Es scheint dem Liebenden, daß einzig das geliebte Wesen in dieser Welt verwirklichen kann, was unsere Grenzen verhindern, nämlich das volle Ineinanderübergehen, die Kontinuität zweier diskontinuierlicher Wesen.“<sup>134</sup>

Im Gegensatz zu HIGH TENSION wird allerdings gar nicht erst versucht, aus der Zurückhaltung von Informationen Spannung zu erzeugen.

---

<sup>131</sup> Shelton 2008, S. 200.

<sup>132</sup> Bataille [1957] 1986, S. 19.

<sup>133</sup> Einzelheiten zur Beschlagnahmung siehe unter <http://schnittberichte.com/news.php?ID=1492> . 28.Nov..2009

<sup>134</sup> Bataille 81957] 1986, S. 19.

Vielmehr geht es von Anfang an nur um die Intensität der Konfrontation zwischen zwei Frauen, die in unserer Wahrnehmung um die elementarste Eigenschaft des Weiblichen, dem Gebären von Leben, bis zum Tode ringen. Hintergrund der Geschichte ist ein Unfall, in dem die beiden Frauen einige Monate vorher verwickelt wurden, und in dem Sarah ihren Mann, und die namenlose damals hochschwangere Frau ihr Kind verlor. Nach Bataille zeigt sich hier auf beeindruckende Weise das Leiden an der „Isolierung in der diskontinuierlichen Individualität“<sup>135</sup>, welches die Frau völlig dem eigenen Leben entsagend dazu treibt, jeden Eindringling, von Sarahs Mutter und Arbeitgeber (Nathalie Roussel und Francois- Regis Marchasson) angefangen bis zu beinahe einem halben Dutzend Polizisten, gnadenlos abzuschlachten. Batailles Aura des Todes als Kennzeichen der Leidenschaft wird hier radikal ins Bild gesetzt. Was am Ende des Blutausches folgt, und wahrscheinlich mit ausschlaggebend für die „gnadenlose“ Beschlagnahmung der deutschen Behörden gewesen sein dürfte, ist die Konfrontationen der beiden Frauen, während Sarah in den Wehen liegend ihr Kind erwartet. Die Frau, die in diesem Moment erstmals scheinbar als schützende Instanz angedeutet wird, wechselt von der durch Raserei gezeichneten Psychopathin in die besonnene Hebamme, die allerdings mit Geburtshilfe im Sinne der Kontinuität nur die vorherige Auslöschung der Mutter assoziieren kann. So schneidet sie der schreienden Sarah mit einer sumpfen Schere erst das Kleid und schließlich auch den Bauch auf, um das Kind direkt, ohne den Umweg der vaginalen Geburt, ins Leben und somit an sich zu reißen. Während die verblutende Sarah mit Bauchnabelschnur auf der Treppe liegend verblutet, wiegt die neue Mutter das sich angeeignete Kind zärtlich im Arm haltend in einem Schaukelstuhl in den Schlaf. In *INSIDE* ist das Hervorbrechen des Animalischen ausschließlich auf den Körper ausgerichtet. „Mit dem Leib findet der Mensch an sich selbst ein Stück eingebauter Bestialität vor, eine beständige Bedrohung seines zivilisierten Daseins.“<sup>136</sup> Das behutsame Aufschneiden von Sarahs Bauch greift einen Ansatz von Rudolf Steiner auf, demnach gerade die Feinheit und das ständige Abwiegen, der Kern unserer humanistischen Hochkultur, den Umschlag ins Destruktive beinhaltet. Die Sprache und die sittsame Aneignung von Bildung, die dem natürlichen rauschhaften Lustprinzip entgegenwirken, fördern, unabhängig von ökonomischen Verhältnissen, diese Verrohung.<sup>137</sup> In *INSIDE* wird der Körper der fremden Frau Sarah zum Austragungsort der im eigenen Leib des sich verzehrenden Subjektes (Beatrice Dalle) innewohnenden Bestialität, welche sich aufgrund der pathologischen Versteifung auf das Wesen der Kontinuität im Gebären eines Kindes manifestiert hat.

---

<sup>135</sup> Ebenda.

<sup>136</sup> Böhme zitiert nach Shelton 2008, S. 200.

<sup>137</sup> Vgl. Büsser 2000, S. 35-38.

In *INSIDE* ist die Sehnsucht auf konsequente Weise nun auf den Körper als Repräsentant des Lebens übertragen worden, und der unstillbare Wunsch nach sofortiger Einlösung der Bedürfnisse nimmt auch die Auslöschung fremden Lebens dafür rücksichtslos jederzeit in Kauf. Eine ähnliche Unausweichlichkeit der Begierde findet sich in den beiden Filmen von Gaspar Noe *SEUL CONTRE TOUS* und *IRREVERSIBLE*, der bei seiner Erstaufführung im Wettbewerb von CANNES 2002 zum Skandal wurde. Im Unterschied zu *HIGH TENSION* und *INSIDE* befinden sich die Protagonisten in den beiden Filmen von Noe bereits an der Schwelle zur Auflösung. Ihrem Kampf, dem Verlangen noch rechtzeitig nachzukommen, ist also eine weitere Komponente hinzugefügt, da in beiden Filmen die stetige Gefahr der endgültigen Auslöschung, bevor die Begierde gestillt werden kann, über den Köpfen der Subjekte kreist. In *SEUL CONTRE TOUS* ist es ein namenloser Metzger (wiederum Philippe Nahon), der aufgrund der Ermordung eines marokkanischen Einwanderers lange im Gefängnis saß<sup>138</sup> und nun nach seiner Freilassung verzweifelt versucht in der Gesellschaft wieder Fuß zu fassen. Dieses Fußfassen in einer Gesellschaft, die keinerlei Anteilnahme an dem Begehren des Subjektes mehr zeigt, wird seinerseits mit dem stetig ansteigendem destruktiven Gewaltpotentials in Form des sich in Rage phantasierenden „Metzgers auf dem Siedepunkt“ in die Bedeutungslosigkeit überführt. Nachdem er seine neue schwangere Freundin im Streit so schwer in den Bauch geschlagen hat, dass er vermuten muss, das Kind dabei getötet zu haben, geistert er ohne Ziel und in einer billigen Absteige sich aufhaltend, durch die Randbezirke von Paris. Je knapper sein Geld, desto größer wird seine Wut auf alles und jeden der für ihn an seiner Misere Schuld hat, sodass er immer tiefer in die Niederungen der menschlichen Psyche absinkt. Im Sinne von Bataille entledigt sich das Subjekt mit der Erkenntnis der eigenen ökonomischen Wertlosigkeit nach und nach aller rational verbindlichen Verbotsstrukturen, die zur reibungslosen Ausübung der Arbeit geschaffen wurden, da die Zurückhaltung der sexuellen Triebstrukturen in einem arbeitslosen Dasein nicht mehr notwendig erscheint. In *SEUL CONTRE TOUS* ist das einzige Wesen, das vom Hass des Metzgers vorerst verschont bleibt, seine autistische Tochter, die er allerdings schon immer auch sexuell begehrt.

„Die den Inzest betreffenden Vorkehrungen entsprachen vor allem dem Bedürfnis, eine Gewalttätigkeit, die, unbehindert gelassen, eine von der Gemeinschaft freiwillig auf sich genommene Ordnung hätte stören können, durch Regeln zu fesseln.“<sup>139</sup>

<sup>138</sup> Der Film setzt bereits zu einem Zeitpunkt ein, als die Haftstrafe verübt und die Planungen für einen Neuanfang im vollen Gange sind. Noe schildert die Vorgeschichte, die zum Mord und Gefängnisstrafen führten in seinem Kurzfilm *CARNE* (1991). In diesem, an dessen Ausgang *SEUL CONTRE TOUS* mehr oder weniger nahtlos anschließt, steht ebenfalls Philippe Nahon im Zentrum, der die erste Blutung seiner autistischen Tochter, zu der er eine inzestuöser Beziehung pflegt, als Vergewaltigung fehlinterpretiert und daraufhin auf den erstbesten Mann der ihm in die Quere kommt einsticht.

<sup>139</sup> Bataille [1957] 1986, S. 48.

Diese Ordnung ist für das Subjekt in SEUL CONTRE TOUS jedoch vollkommen gegenstandslos geworden, so dass es sich, und hier liegt der subversive Kern des Dramas, ganz bewusst entscheidet, die Gewalttätigkeit, die ihn von innen verzehrt, von der Gesellschaft ab, und gegen sich und seine Tochter in der Überschreitung des Inzestverbotes aufgehen zu lassen. Nachdem er sich mit ihr in sein schäbiges Hotelzimmer zurückgezogen hat, beschließt er ihrem und dann seinem Leben gewaltsam ein Ende zu bereiten, an dessen Umsetzung er schlussendlich scheitert, auch wenn im Film die Visualisierung der bereits vollbrachten Tat in seinem Gedanken auf provokativ deutliche Weise, einem Mordrausch ähnlich, durchgespielt wird. Voller Hass und Abscheu auf alles Lebende, entscheidet er sich schließlich mit ihr eine inzestuöse Liebesbeziehung einzugehen, und der Gesellschaft in Form der Blutschande endgültig zu entsagen. Das geschieht aber nur aus der Erkenntnis, dass er durch den bewussten Akt einer Verbotsüberschreitung der Gesellschaft wesentlich mehr schaden kann, als wenn er seine destruktive Energie gewalttätig an seiner Tochter entlädt. Auch in seinem nächsten Spielfilm sind die Subjekte von einem unfassbar gewalttätigem Antrieb, dem Hass, besessen. In IRREVERSIBLE (2002) wird die Unstillbarkeit des Verlangens nach Hass in einem Umkehrschluss gegen den Initiator gewendet. Wie in der später folgenden Detailanalyse noch zu sehen sein wird, spielt die Struktur des Filmes, die aus mehreren rückwärts aneinandermontierten Plansequenzen besteht, wodurch die Auswirkung der Ursache stets voran geht, eine entscheidende Rolle. An dieser Stelle soll nur auf den Gewaltexzess zu Beginn des Filmes und der Entsagung jeglicher Erklärung, wodurch die Intensität um ein weiteres gesteigert wird, eingegangen werden. Austragungsort dieser Gewaltorgie ist ein schwuler S/M Club, in den sich Marcus (Vincent Cassel) und Pierre (Albert Dupontel) auf der Suche nach einem Mann namens El Tenia (Jo Pretia) begeben, den sie für den Vergewaltiger von Pierres Ex und Marcus aktueller Freundin Alex (Monica Bellucci) halten. Marcus ist dabei von einer Art Raserei besessen, den Schuldigen um jeden Preis finden zu müssen, die ihn wahllos gegen Besucher des Clubs vorgehen lässt, und schließlich in einer Auseinandersetzung mit einem anderen Mann in einen brutalen Zweikampf mündet. Verschiedene Elemente des Heterogenen, denen sich Marcus in der Ohnmacht ausgesetzt fühlt, nichts gegen die Vergewaltigung und brutale Misshandlung seiner Freundin unternommen zu haben, führen zu dieser Art Stellvertreterkampf, der mit seiner eigenen Vergewaltigung, und nach Eingreifen von Pierre zum Tod des Widersachers führen. In den Katakomben des Heterogenen, wie sie in Marcus Wahrnehmung erscheinen, in denen sich Männer jenseits jeglicher moralischer Vorstellungen der Gesellschaft in allen denkbaren

Formen der schwulen sexuellen Ausschweifung hingeben, ist er das störende Element, das auf verlorenen Posten versucht, die Ordnung wider herstellen zu müssen.

„Gewalt, Maßlosigkeit, Delirium und Wahnsinn charakterisieren verschiedene Grade der heterogenen Elemente: aktiv, sofern es sich um Personen oder Massen handelt, brechen sie wo sie ausbrechen, die Gesetze der sozialen **Homogenität**.“<sup>140</sup>

Der grundsätzliche Konflikt besteht für Marcus darin, dass die Ausschweifung und Entfaltung des Sexus, dem er selbst nachspürt und versucht, durch Kokainkonsum und Sex mit fremden Frauen näher zu kommen, sich hier in einer dem Fortpflanzungsstreben der homogenen Gesellschaft konträr verhaltenden schwulen Subkultur verwirklicht findet. Diese Erkenntnis führt ihn in eine Art neurotischen Zustand, in dem er die Verbindung von Gewalt und Sex als Loslösung der heterogenen Elemente seines eigenen Verlangens radikal fehl deutet. Doch Pierre, als letzter Vertreter einer homogenen Ordnung, tritt diesem wahnhaften Streben nach Vereinigung auf ebenso wahnhafte Weise radikal entgegen, indem er mit einem Feuerlöscher dem Vergewaltiger von Marcus so lange auf den Kopf eindrischt, bis dieser eine nur noch entfernt an einen Menschen erinnernde Masse darstellt. In dieser Szene findet sich Batailles Zusammendenken von Tod und Sexualität auf eine desaströs negativistische Weise materialisiert. Die Faszination des Todes, der einer fieberhaften Erregung gleich, auf die Kosten der Lebenden seine Verwüstungen anstellt,<sup>141</sup> wird hier in der Zerstörung des Denkorgans, des Kopfes bis zur völligen Auslöschung als Entfaltung des animalischen Triebes in einem pathologischen Opferritual durchdekliniert. Schlegel bringt dieses Streben wie folgt auf den Punkt: „In der Begeisterung des Vernichtens offenbart sich zuerst der Sinn göttlicher Schöpfung. Nur in der Mitte des Todes entzündet sich der Blitz des ewigen Lebens.“<sup>142</sup> Auf ganz ähnliche Weise werden auch die sich opfernden Subjekte mit dieser nihilistischen Entwicklung der ursprünglichen Ideen eines befreiten eigenen Trieblebens konfrontiert werden.

### **3.3. Tabus ohne Grenzen: Das sich opfernde Subjekt**

Die heilige Aura, die das Opfer umgibt, resultiert auf der Bereitschaft, stellvertretend für die Gemeinschaft einen Weg zu beschreiten, der die Gewaltsamkeit des Todes aus deren Mitte im Opfer potenziert, und somit für die Spanne bis zum nächsten Opfer befreit.

---

<sup>140</sup> Bataille [1970] 1997, S. 17.

<sup>141</sup> Lediglich im Wortlaut umformuliertes Zitat von Bataille [1957] 1986, S. 56.

<sup>142</sup> Schlegel zitiert nach Lo Duca in Bataille [1961] 1993, S. 11.

Doch die in MARTYRS präsentierte Welt ist wegen der völligen Verdrängung einer sakralen Welt auf eine solch perfide Weise vom Tod besessen, dass ohne Unterlass Opfer auf Opfer folgen muss.

„Das Spiel der Angst ist immer dasselbe: die größte Angst, die Angst bis zum Tod, danach verlangen die Menschen, damit sie am Ende, jenseits des Todes und des Übergangs, die Überwindung der Angst finden. Aber die Überwindung der Angst ist nur unter einer Bedingung möglich: daß die Angst dem Grade der Sensibilität entspricht, die sie herbeiruft.“<sup>143</sup>

Dieser Grad ist in MARTYRS von Anfang an einem völligen Missverhältnis ausgesetzt. Verfolgt wird das Martyrium zweier junger Frauen, Lucie (Mylene Jampanoi) und Anna (Morjana Alaoui), die sich gewaltsam Zugang zum Haus einer Familie verschaffen, in denen Lucie die Peiniger ihrer traumatischen Kindheit wieder zu erkennen glaubt. Nachdem Lucie ein Massaker unter den Angehörigen angerichtet hat, wird sie von schizophrenen Erinnerungsschüben überwältigt und erlöst sich schließlich durch Freitod von ihren inneren Qualen. Anna hingegen muss in der folgenden Inspektion des Hauses, in dessen Verlauf sie ein ausgebautes, hochsteriles Tunnelsystem im Keller entdeckt hat, erkennen, dass die als psychotisch eingestuften grausamen Erinnerungen von Lucie an die Pein ihrer Jugend nur die Sperrspitze der Grausamkeiten darstellen, die sie im Folgenden selbst zu erwarten hat. Wie die spätere Detailanalyse noch zeigen wird, ist neben dem Opfer auch die Frage nach dessen Ausführung eine wichtige Frage des Filmes, doch was hier einläutend betrachtet werden soll, ist die paradox gewordene Form des Opfers, welches losgelöst von seiner religiösen Grundlage, außer als Mord, nicht mehr denkbar ist. Bataille sieht dieses Dilemma grundlegend im Christentum verankert, denn dort stößt der Gehorsam der Gesetze, die den Freiraum der Religion in einer säkularisierten Welt ermöglichen, auf den für das Opfer notwendigen gesetzfreien Raum des Sakralen, dem es stets zuzurechnen ist. Auf das Opfer bezogen handelt es sich somit nach Bataille nicht um eine Übertretung des Gesetzes „im Bewußtsein seines Wertes, sondern in dem man seinen Wert bestreitet.“<sup>144</sup> Genau diesen Widerspruch machen sich die Angehörigen der geheimnisvollen Sekte in MARTYRS auf der Suche nach der Erkenntnis des Todes zu Nutze, indem sie den Akt des Opfern bedingungslos über jedes Recht wie Menschenrecht der zu Opfernden stellen. Es ist somit nicht ohne Ironie, dass die Folterkeller, in denen die zahllosen Opfer, zu denen schließlich auch Anna gehören wird, in den verborgenen Gewölben eines repräsentativen aber unauffälligen Hauses aus der bürgerlichen Mittelschicht untergebracht sind. Das Haus als Fundament einer Gesellschaft, die für Gesetze einsteht, die die Unantastbarkeit jedes Einzelnen der sie befolgt, garantiert.

---

<sup>143</sup> Bataille [1957] 1986, S.84.

<sup>144</sup> Bataille [1957] 1986, S. 85.

Wichtig bleibt in jedem Moment des sich opfernden Subjektes die Selbstbestimmung der Erfahrungsannahme, denn auch wenn Anna durch ein unvorstellbares Meer von Qualen waten muss, ist es doch am Ende allein bei ihr, anders als bei allen anderen, sich schließlich ausliefernden Opfern, den Weg des Überschreitens, und somit zum sakralen Opfer im bataillischen Sinne zu wählen. MARTYRS formuliert somit in dieser Hinsicht eine fundamentale Abwendung vom erzwungenen Opfer und fordert zu einer selbst bestimmten Entdeckung des eigenen überschreitenden Potentials des Individuums heraus, dem allein der Weg dieser Erfahrung vorbehalten sein kann. Fraglich bleibt in diesem Zusammenhang eine deterministische Forderung nach einer Überwindung des Körpers durch Schmerz, die somit eine Unterteilung in gute und schlechte Opfer vornimmt. Dass dieses Potential auch (selbst)zerstörerisch sein kann, verhandelt Marina de Van in DANS MA PEAU (2002) auf ebenso eindringliche wie unterschiedliche Weise. In diesem durchlebt Esther, die von der Regisseurin selbst verkörpert wird, nachdem sie sich auf einer Party unbewusst eine tiefe Schnittwunde am Unterschenkel zugeführt hat, eine psychotische Umformung ihres Selbstbildes. Fasziniert von der scheinbar schmerzlosen Wundzuführung gerät sie in eine obsessive blutige Erkundungsfantasie des eigenen Körpers, der zunehmend dem Wahn nach Empfindungssteigerung durch Selbstverstümmelung unterworfen wird.

„Die Distanz des Subjekts zum Objekt, Voraussetzung der Abstraktion, gründet in der Distanz zur Sache, die der Herr durch den Beherrschten gewinnt.“<sup>145</sup> Was hier zum Objekt wird, ist der eigene Körper<sup>146</sup>, der als Manifestation aller natürlichen Bedürfnisse, wie Essen, sexuelle Aktivität oder Schlaf, ausgemacht wird. In DANS MA PEAU wird folglich dieser zum Schlachtfeld erklärt, wird die Konstituierung eines Selbst auf den Prüfstand gestellt, welches nach vollständiger Abstraktion vom Körper versucht ohne diesen ungehindert weiter zu bestehen.

„Das Subjekt schafft die Welt außer ihm noch einmal aus den Spuren, die sie in seinem Sinnen zurückläßt: die Einheit des Dinges in seinem mannigfaltigen Eigenschaften und Zuständen; und es konstituiert damit rückwirkend das Ich, in dem es nicht bloß den äußeren sondern auch den von diesen allmählich sich sondernden inneren Eindrücken synthetische Einheit zu verleihen hat.“<sup>147</sup>

---

<sup>145</sup> Horkheimer, Adorno [1969] 2006, S.19.

<sup>146</sup> Es kann an dieser Stelle nur angedeutet werden, wie die Gegensätze von Kultur und Natur, und somit disziplinierter Körper und Vorherrschaft des kreatürlichen Impulses dialektisch von Horkheimer/Adorno in ihrer Schrift gefasst werden. Weniger soll es in dieser Hinsicht um die Machtstrukturen gehen, die dem Körper durch diese Einschreibung formen und verändern, sondern lediglich um den Aspekt der Entfremdung des Individuums vom eigenen Körper durch die Ausprägung einer abstrakten Betrachtung und somit Abspaltung aller Elemente vom Selbst, die einer feindlichen Natur zugerechnet werden.

Denn die Subjektkonstitution seit der Aufklärung basiert somit nach Horkheimer und Adorno auf der Verdrängung bestimmter Elemente die ein grundlegender Bestandteil des Subjektes an sich darstellen. Vgl. Horkheimer, Adorno [1969] 2006, S.58ff.

<sup>147</sup> Horkheimer, Adorno [1969] 2006, S. 58.

Wie in der Detailanalyse noch gezeigt werden wird, ist die Obsession von Esther einer zwanghaften Rückeroberung des Körpers nach seiner Entfremdung in der modernen Wirtschaftswelt geschult, der scheinbar nur mehr durch Schmerz und Verstümmelung denkbar ist. Das gewaltsame Öffnen des Körpers erscheint als ein bewusst herbeigeführter Akt der Opferung, in dem Esther sich nach genauem Plan Schritt für Schritt in einen ekstatischen Zustand des Körperverschlusses begibt. Das völlige Unverständnis ihres Freundes (Laurent Lucas), sowie aller anderen Bekannter und Mitarbeiter, legt somit eine Erfahrung des Opfers im Sinne von Bataille offen, welches dem in MARTYRS verwandter ist, als es auf den ersten Blick erscheint. Denn auch wenn Esther die Verstümmelungen scheinbar selbstbestimmt an sich vornimmt, um wieder ganz Körper werden zu können, ist doch die Entfremdung ebenfalls einer Gesellschaft geschult, die diese Art intensiver Körpererfahrung weder mehr erfahren kann noch will. Das Selbstopfer von Esther bestimmt in dieser Lesart den Wunsch, die Verwerfungen der Naturgewalt in der Verschmelzung mit dem eigenen Körper rückgängig zu machen. Da eine Konstituierung ihres Selbstbildes bisher gar nicht stattgefunden hat, nimmt sie dadurch die Auslöschung des Selbst billigend in Kauf. Im Versuch dieses Selbstbild von ihren Ursprüngen her neu zu entwerfen, unterliegt sie dem Zwang im Opfer den vorherrschenden Blick des abstrahierenden Vernunft zu verwerfen und vom Körper ausgehend neu zu formen. Für Bataille bleibt eine Selbstkonstituierung unter Verwerfung der inneren Natur des Menschen ausgeschlossen, selbst wenn der Körper vorbeugend zum Opfer bereit ist. Vor allem der Verbindung von Sexualität und Exzess, die in dieser Tätigkeit der Selbstverstümmelung tragend wird, gilt es noch genauer nachzugehen. In TROUBLE EVERY DAY (2001) von Claire Denis wird dagegen ein als atavistisch dargestelltes Hervorbrechen der inneren Natur den Menschen zum Verhängnis, bedienen sich die, einer merkwürdigen Obsession für Haut und deren Zerstörung obliegenden, Subjekte „noch“ nicht des eigenen, sondern des fremden Körpers. Die Begierde, die dieser Aneignung des fremden Körpers im Sinne eines Opferrituals zu Grunde liegt, ist auf sehr graphische Weise dem Verlangen nach fremder Haut der Akteure Core (Beatrice Dalle) und Shane (Vincent Gallo) geschult, die einem vampirischen Virus ähnelnd ihre Opfer gewaltsam beißen und auf verschiedenste Weise den Körper öffnen oder zerfetzen. Somit ist es vor allem ein die Identität in sich aufsaugender Wunsch von Core und Shane, den fremden Körper, anstelle ihres eigenen, zu erkunden und während des Tötungsrituals zu beobachten, wie es eher einem kühlen, wissenschaftlichen Blickes der Medizin zustehen würde. Mit Batailles Gedanken zum Opferritual betrachtet, ist es allerdings kein wissenschaftlicher Blick, der die Opfer hier streift sondern ein prüfender, suchender Blick nach der Heiligkeit des Opfers.



„Das Verbot kann die vom Leben geforderten Betätigungen nicht unterdrücken, aber es kann ihnen den Sinn der religiösen Übertretung verleihen. ES unterwirft sie gewissen Grenzen, es regelt ihre Formen. Es kann dem, der sich ihrer **schuldig** macht, eine Sühne auferlegen. Durch das Töten waren Jäger oder Krieger geweiht.“<sup>148</sup>

In *TROUBLE EVERY DAY* ist, auch wenn sich die Motive mit denen des Vampirfilms<sup>149</sup> überlagern, dieser Sinn der religiösen Übertretung und einer Sehnsucht nach der Verbindung mit der Kontinuität durch den Akt des Tötens ausgeschlossen. Sowohl Core als auch Shane erfahren ihre Opferrituale, denen sie zwanghaft ausgeliefert scheinen, als Sünde, die sie in einer möglichst lange andauernden Enthaltensamkeit versuchen zu sühnen, bis sie schlussendlich von ihren Partnern selbst geopfert werden. Die Natur ihres Verlangens bricht sich immer wieder Bahn; gerade in einer engen Verknüpfung von sexueller Verführungskunst und Todesritual offenbart sich ein Kreislauf, aus dem sich weder sie, noch die Opfer entziehen können. Gerade diese unumgängliche Verbindung des Wunsches nach sexueller Vereinigung und zwangsläufigem Opfertod des Partners, lässt eine nicht mehr fassbare Sehnsucht nach Steigerung der Intimität erahnen, die letztlich der Vernunft entzogen, immer nur im Tod des opfernden Subjektes während des Liebesaktes enden kann. Das Opfer in sexueller Bestimmung grenzt hingegen Catherine Breillat in ihrem Film *ROMANCE X* (Romance; 1999) streng von der Selbstaufgabe ab, auch wenn eine Konstituierung der Identität von Marie (Caroline Ducey) in sexueller Bestimmung ohne Tod auch hier zum Scheitern verurteilt wird.

In Marie spiegelt sich bereits der schmale Grad zwischen sich opfernden und sich auslieferndem Subjekt, auch wenn Breillat ihre Figur mit allen Mitteln vorerst am Opferritual festhalten lässt. Grundlage der Nichterfüllung ist allerdings weniger in der Persönlichkeit von Marie selbst zu finden, als vielmehr in der These, dass eine Verschmelzung in sexueller Hinsicht, aufgrund des völligen Unverständnisses der Geschlechter untereinander, unmöglich geworden ist. Der Wunsch nach Vereinigung mit der Kontinuität, wie ihn Bataille in der sexuellen Praktik zwischen zwei Liebenden festlegt, findet sich also plötzlich auf einer abstrahierten Ebene wieder. Deshalb wird das innere Verlangen der Individuen, hier beispielhaft an Marie aufgezeigt, durch diese Erkenntnis nicht abgeschwächt, sondern ganz im Gegenteil um ein Vielfaches potenziert. Die Entfremdung, als Folge der Erhebung über die innere Natur des Menschen in dessen Körper eingeschrieben, ist also nicht nur im Subjekt

---

<sup>148</sup> Bataille [1957] 1986, S. 70.

<sup>149</sup> Die beiden Germanisten Stefan Keppler und Michael Will haben 2006 zum ersten Mal in deutscher Sprache eine Studie über Klassiker mit thematischem Bezug zum Vampirismus herausgegeben. Darin werden neben Einzelanalysen auch genrespezifische Analysen vorgenommen, auch wenn von einer umfassenden Untersuchung aufgrund vieler wichtiger fehlender Titel keine Rede sein kann. Vgl. Keppler, Stefan und Michael Will (Hg.). *Der Vampirfilm*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2006.

selbst, sondern auch zwischen den Geschlechtern verankert und hindert diese somit sogar in der geschlechtlichen Vereinigung dem Wesen der Kontinuität entgegen treten zu können.. „Die Menschen hatten immer zu wählen zwischen ihrer Unterwerfung unter Natur(sic) oder der Natur unter das Selbst.“<sup>150</sup> Die Verdrängung des Naturhaften, welches diese Erfahrung stets offen gelassen zu haben vorgab, erfährt somit in Marie eine ständige Transformation, Umcodierung und Neueinschätzung, um trotz des Ausschlusses aus der Selbstkonstituierung, sozusagen unter anderen Vorzeichen, rückintegriert werden zu können. Für Marie, deren sexuellen Bedürfnisse von ihrem Freund Paul (Sagamore Stevenin) gnadenlos abgewiesen werden, beginnt somit eine Reise, an deren Ende sie trotz zahlloser sexueller Erlebnisse, die von Unterwerfungsritualen ebenso gezeichnet sind, wie von anonymen und gewalttätigen Vergewaltigungsakten, keine Erfüllung mehr in der sexuellen Vereinigung finden kann. Dabei ist das Opfer von Marie während des ganzen Filmes einer strengen Ambivalenz von sexueller Selbstbestimmung und masochistischer Unterwerfung unter die Ansprüche des begehrenden männlichen Blickes ausgesetzt. Denn ursprünglich begreift Marie ihre sexuellen Ausschweifungen und Erkundungen der eigenen Bedürfnisse lediglich als Mittel zum Zweck, mit dessen Hilfe sie die Konstituierung ihrer Vorstellung von Partnerschaft und Liebe wieder herstellen und im Weiteren wieder aufrechterhalten kann.

Indem sie als begehrenswerte Frau gegenüber Paul wahrgenommen werden will, versucht sie somit ein möglichst umfassendes Bild sexueller Begehrlichkeiten zu erlangen, welches allerdings ihrer Vorstellung von Liebe und Verschmelzung mit dem Partner völlig antagonistisch gegenübersteht. Als sie schließlich von Paul schwanger wird, kann sie ihre aus der Unvereinbarkeit der Geschlechter resultierende Einsamkeit annehmen, und ihre Fürsorge auf das Kind übertragen. Abseits der feministischen Forderung,<sup>151</sup> nach der sich die weibliche Identität erst dem männlichen Blick entziehen muss, um zu einer selbst bestimmten Erfüllung gelangen zu können, findet sich somit in diesem Überschreitungsakt sinnbildhaft die Kreation einer neuen Frau, nachdem sie im Opferritual die Fesseln ihres alten Lebens abstreifen konnte, auch wenn Breillat dies hier verkürzt nur an der Beseitigung des Mannes festmachen zu müssen glaubt. Unter anderer Perspektive erschafft sie mit der ihren asexuellen Mann schließlich tötenden nymphomanen Frau kein neues, sondern eines vom Mann übernommenes Bild der Gleichberechtigung.

---

<sup>150</sup> Horkheimer, Adorno [1969] 2006, S. 38.

<sup>151</sup> Auf Judith Butler hier nur kurz Bezug nehmend, ist in diesem Zusammenhang lediglich vom anatomischen Geschlecht (Sex) und nicht von der Geschlechtsidentität (Gender) die Rede, da der Film die Debatte um die kulturell sich ausprägende Genderfrage nicht vorrangig behandelt. Vgl. Butler 1991, S. 22-25.

### 3.4. Die irreversible Gabe: Das sich ausliefernde Subjekt

Im Gegensatz zum Opfer muss das sich ausliefernde Subjekt keinerlei sakral bedingtes Ritual zur Erfahrungsweitergabe mehr durchlaufen. Die Funktion dieses Rituals kann ohne seine sakrale Kontextualisierung lediglich zu gewaltsamen Entladungen innerhalb der profanen Welt führen, wie Virginie Despentes und Coraline Trinh Thi in *BAISE MOI* (Fick mich! 2000) auf deutliche Weise veranschaulichen. Hier sind es zwei Frauen Nadine (Karen Lancaume) und Manu (Raffaela Anderson), die von Ausgelieferten der männlicher Gewalt zu gnadenlos dem Sexualtrieb und dem Bluttausch erliegenden Racheengeln transformieren. Der Film wurde äußerst kontrovers aufgenommen, einerseits weil beide Darstellerinnen hauptberuflich im Pornogeschäft tätig sind, andererseits aufgrund der drastischen Verknüpfung von expliziten Gewaltszenen und dem vermeintlich weiblichen Begehren nach offensiv männlicher Vereinnahmung in sexueller Hinsicht. Despentes verweist in dieser Hinsicht auf einen Ansatz, der von Ingeborg Bachmann in ihrem Roman *Malina* (1980) als das erregende Potential einer gewalttätigen sexuellen Vereinnahmung der Frau durch den Mann erstmals thematisiert wurde.<sup>152</sup> Wie in vielen anderen der hier genannten Filme, scheint die Selbstbestimmung der Subjekte erst möglich, wenn sich gegenüber dem apollinisch geprägten, wissenschaftlich kalten Blick der patriarchischen Gesellschaft ein ausgeprägt dionysischer Zug des Rausches und entfesselter Sinnlichkeit entfalten konnte. Dass es stets das weibliche Subjekt ist, an dem sich dieser Prozess festmachen lässt, hängt vor allem mit der Anklage einer grundsätzlichen, gesellschaftlichen Abwertung des weiblichen Körpers zusammen, der als Untersuchungsgegenstand des männlich besetzten Gewalt- und Institutionsapparates missbraucht und zum Opferstatus degradiert wird. In *BAISE MOI* wird ein Aufbegehren gegen diese Zuschreibung nur mehr in der Umkehrung der Verhältnisse, indem die Opfer selbst zu Tätern werden, als Möglichkeit aufgezeigt. Eine Überschreitung im Sinne einer inneren Erfahrung ist für diese Racheengel nur noch auf einer abstrakten Ebene denkbar. Den beiden Frauen geht es darum, die Machtstrukturen, die sich in ihre Körper gefressen haben, mit aller Wucht der Gesellschaft, die solche Zuschreibungen ermöglicht und zugelassen hat, wieder entgegenszuschleudern. Die explosive Destruktivität, die kein Ventil im sakralen Ritual mehr findet, einmal in Gang gesetzt führt allerdings schlussendlich zur Verfestigung der Strukturen. Jedes homogene Gebilde braucht einen heterogenen Anteil, durch dessen Abgrenzung die Funktionalität immer wieder aufs Neue bestätigt werden kann.

---

<sup>152</sup> Vgl. Nickenig in Büsser (Hg.) 2007, S. 189-191.

Indem sich Manu und Nadine in Form einer Gewaltorgie gegen die Gesellschaft stellen, bieten sie somit den Vertretern der Macht alle Möglichkeiten, genauso gewalttätig gegen sie vorzugehen, wie es einst die Vergewaltiger taten, wegen denen sie loszogen, um sich von der Zuschreibung als Opfer zu befreien. Manu und Nadine sind somit nicht in der Lage, sich selbst im Rausch und der Überschreitung aller moralischen Vorstellungen neu zu konstituieren, sondern gebrauchen die erlangte Macht selbst wiederum in gleicher Weise, wie sie sich vorher an ihnen eingeschrieben hat. Die Wiedererlangung eines verloren gegangenen Begriffs der Macht ist auch Antrieb und Legitimation der kannibalistisch veranlagten Nazi Familie in Xavier Gens FRONTIERE(S), die der „Saw Family“ aus Tobe Hoopers Genre Klassiker TEXAS CHAINSAW MASSACRE (Blutgericht in Texas; 1974) in nichts nachsteht. Um, der Ideologie der Nazis folgend, eine neue Herrenrasse zu etablieren, ist dem Familienoberhaupt Le von Geisler (Jean-Pierre Jorris) jedes Mittel recht, vor allem, wenn es sich in seinen Augen um „minderwertiges Leben“ handelt. Diese „reinrassischen“ Ansprüche müssen allerdings nach und nach fallen gelassen werden, ist doch ihre eigene Brut durch Inzest und schwache Erbstruktur in einer Weise degeneriert, dass eine Gebärende, egal welcher Herkunft, schnellstens gefunden werden muss. Diese entdecken sie schließlich in der jungen Marokkanerin Yasmine (Karina Testa), die, nachdem ihre Begleiter auf bestialische Weise ermordet wurden, für das Überleben der neuen Rasse zuständig sein soll. In FRONTIERE(S) wird das Subjekt an ein „Heiliges“ ausgeliefert, zu dem das Opfer keinerlei persönlichen oder spirituellen Bezug mehr hat.

Indem das zwangsbeglückte Opfer von der heiligen Ebene des Rituals ausgeschlossen bleibt, wird das Ritual um eine materialistische Komponente bereichert, die das Subjekt gänzlich von seiner inneren Natur zu lösen versucht. Diese Herangehensweise ist den Prämissen der Gewinnmaximierung geschult, die das Subjekt in einer Weise missbrauchen, wie es im industriellen Kapitalismus mit dem Arbeiter vorgenommen wird. Der Gedanke von Verschwendung und Überschreitung ist nicht mehr Ziel des sich Ausliefern, sondern es wird zur Gänze einem Zweck überantwortet, der keinen Bezug mehr zu einer Sphäre des Heiligen aufweist bzw. aufweisen kann. Wir finden in FRONTIERE(S) ein Opferritual, dass sich, entgegen seiner ursprünglichen Verknüpfung mit der Sexualität, als Annäherungsinstrument an den Tod, auf die Fortpflanzung fixiert, und den Menschen allein zum Instrument der Arterhaltung degradiert. In der Reduktion von Yasmine auf die Funktion der Gebärmachine veräußerlicht sich ein Grundzug des Kapitalismus, der rein nach dem Zweck der Tätigkeit fragt, und die Sexualität, ohne den Gewinn neuen Lebens durch die Fortpflanzung, mehr und mehr zu verwerfen beginnt.

„Der Kapitalismus produziert (...) seine eigenen Widersprüche. Einerseits braucht er die libidinöse Energie, Sexualität und Phantasietätigkeit dringend zur Kompensation gegenüber der Erfahrung des entfremdeten Arbeitsprozesses (...). Andererseits muß er alles unterdrücken, was seinem Verwertungsinteresse nicht subsumierbar ist.“<sup>153</sup>

In FRONTIERE(S) findet dieser Widerspruch in der Darstellung der faschistoiden Nazifamilie eine treffliche Zuspitzung. Auffällig in dieser Versuchsanordnung ist eine Gegenüberstellung verschiedener heterogener Gruppen. Da eine Vereinigung wegen des antagonistischen Charakters von vornherein als ausgeschlossen beschrieben wird, reduziert sich jeder Konflikt auf sein darwinistisches Potential, das Überleben der stärkeren Partei. Auf der einen Seite eine nach Souveränität strebende, asoziale Familie, die Großmachtfantasien nachhängt, und auf der anderen Seite die Subjekte, die aus dem homogenen Teil der Gesellschaft, hier in Form von asozialen Räubern mit immigrantem Hintergrund, ausgespült werden. In FRONTIERE(S) wird in der Auserwählung von Yasmine als neue Gebärmachine, trotz der als Sünde empfundenen Blutschande, weniger ein rassenideologischer Diskurs angestoßen, vielmehr im Sinne von Bataille von den Gefahren berichtet, die eine steife homogene Gesellschaft eingeht, wenn sie sich der Wandlungsfähigkeit des Heterogenen allzu siegessicher verschließt.

Ein ähnliches Martyrium muss Marc (Laurent Lucas) in Fabrice Du Welz's Film CALVAIRE (The Ordeal; 2004) über sich ergehen lassen, wobei auch hier die Sehnsucht nach einer verflochtenen heil(ig)en Welt den Ausschlag für seine Auslieferung bestimmt. Die Welt, die sich vor den Augen des arroganten, sich als Chanson Sänger von Altenheim zu Altenheim durch das belgische und französische Hinterland verdingenden Marc auftut, ist von vorne herein mit Attributen einer feindlichen und wilden Natur gekennzeichnet. Eine Welt, in die sich der Mensch noch relativ ursprünglich einzugliedern scheint, auch wenn diese Lebensweise vor allem von Stadtmenschen als eine primitive, weil noch den Trieben ausgesetzte oder sich zumindest mit ihnen arrangierende, aufgefasst wird. So finden sich auch hier erstmals zahllose Anzeichen, die Marc als einen fremden Eindringling erscheinen lassen, der dem Geschehen ebenso lethargisch ratlos, wie ablehnend überheblich gegenübersteht. Die Landbevölkerung ist zwar nicht wie in FRONTIERE(S) mit faschistischen Zügen versehen, aber sie ist doch einem gänzlich anderen Wertekanon unterworfen. So beobachtet Marc zu Beginn ein Initiationsritual, indem ein junger Mann eine Kuh vergewaltigt, während mehrere Männer diesem Schauspiel ohne Anteilnahme beiwohnen. In dieser Szene werden die Überschreitungsrituale der regressiven Landbevölkerung der ebenfalls weltfremden, romantischen Attitüde des Pseudokünstlers Marc trefflich gegenübergestellt.

---

<sup>153</sup> Peter Gorsen zitiert nach Büsser 2000, S. 106f.

Sie endet vorerst in der obsessiven Vereinnahmung Marcs durch seinen Gastgeber Mr. Bartel (Jackie Berroyer), der in Marc seine ihn verlassene Frau wieder zu erkennen glaubt, und ihn schließlich in diese Rolle zwingt. Die idyllischen Landstriche, die in anderem Zusammenhang als Postkartensujets Verwendung finden könnten, sind in CALVAIRE vor allem als zivilisationsferne, feindliche Orte kenntlich gemacht. Mag die Wahl, diese Begebenheit durch die völlige Auslöschung des weiblichen Geschlechts, auf den ersten Blick etwas plump anmuten, ist es als Chiffre der gesellschaftlichen Degeneration doch ein stimmiges Bild. Ohne das ebenbürtige, gleichgestellte Andere kann keine gesellschaftliche Entwicklung stattfinden, vielmehr bilden sich nicht nur stagnierende, sondern sogar atavistische Strukturen aus. Die durch diesen Umstand auf sich selbst zurückgeworfene und sich gegenseitig verzehrende Gesellschaft aus Männerbünden, hat somit in der konsequenten Unterwerfung des anderen Geschlechts unter das Primat einer patriarchalischen Herrschaft jeden Bezug zur Natur und auch zu sich verloren. Diese völlige Orientierungslosigkeit äußert sich schließlich darin, dass die Zuschreibung Marcs in die Rolle der entflohenen Frau, bedingungslos von Bartel und von den anderen Männern, die auf verschiedenste Weise mit ihr auch in sexueller Verbindung standen, angenommen wird. Marc, der ebenfalls zu keinerlei Beziehung zum weiblichen Geschlecht in der Lage zu sein scheint, ist dieser, auch ihm fremden weiblichen Zuschreibung, bedingungslos ausgeliefert. Als sich ihm schließlich die Gelegenheit bietet, ergreift er die Flucht, und kann mit Hilfe der unkontrollierbaren Kräfte der Natur seinen letzten Verfolger (Philippe Nahon) abschütteln, indem dieser im Schlund eines Sumpfloches, und somit einer nahe liegenden Assoziation der Mutter Natur, überantwortet wird. Eine Rückeroberung des Weiblichen strebt auch Catherine Breillat in ANATOMIE DE L'ENFER (Anatomy of Hell; 2004) an, indem eine Frau (Amira Casar) sich dem Blick eines schwulen Mannes (Rocco Siffredi) bedingungslos ausliefert. Diese Auslieferung hat allerdings einen anderen Ursprung, der im Körper der Frau selbst, der aufgrund seiner Anatomie dem Mann aufgrund verschiedener Machtdiskurse, wie später in der Detailanalyse noch verdeutlicht werden wird, gänzlich fremd geworden ist, zu suchen ist. Die Erkundung des weiblichen Geschlechts „Der Frau“ durch „Den Mann“ wird im Film als ein Ritual dargestellt, in dessen Verlauf sich der Mann dazu verpflichtet, in vier aufeinander folgenden Nächten, eine genaue Beobachtung aller Facetten des Weiblichen am Körper der Frau stellvertretend für die Spezies Mann, neu zu entdecken. Es ist somit kein Zufall, dass die Wahl der Frau auf einen homosexuellen Mann fällt, der sich zu Beginn voller Abscheu und Widerwillen, nur aufgrund einer üppigen Entlohnung bereit erklärt, diesem Ritual beizuwohnen.

In der sexualisierten Welt der Hypermaskulinität, wie sie durch Rocco Siffredi verkörpert wird, ist der Körper der Frau ein Symbol, das als ein einzig durch Scham und Schwäche gekennzeichnetes Überbleibsel eines den Eros verneinenden Topos begriffen wird. Der Hass des Mannes richtet sich in dieser Hinsicht auf die Fähigkeit der Frau, Leben zu geben, während der Mann nur in der Lage ist, dieses wieder zu zerstören. Aus Sicht des Mannes ist die Lust einzig dem Mann, die Erhaltung der Art durch Geschlechtsverkehr, der auch ohne Lust stattfinden kann, der Frau zugeschrieben. Die Frau, die versucht sich selbst in dieser Welt eine Identität durch die Rückeroberung der Lust, zurück zu geben, kann dieses nur erreichen, indem sie dem Mann seine bisherigen diskriminierenden Bilder der Weiblichkeit durch die bedingungslose Darbietung neuer (Lust)Bilder indirekt aufzwingt. Paradoxe Weise wird der Frau nur im Ausliefern ihres Körpers diese Rückeroberung des männlichen Blickes ermöglicht, indem der, seine Umwelt unterwerfende, männliche Blick, zu einer Überprüfung des verworfenen Weiblichen gezwungen wird. Breillat umkreist diese Zwangslage der Frau während der rituellen Zusammenkunft aus verschiedenen Perspektiven, doch egal von welcher Seite sich die Frau dem Blick des Mannes nähert, bleibt sie diesem doch als Lustobjekt ausgeliefert. Der Körper der Frau wird immer mehr mit dem alles gebärendem und zugleich alles verschlingendem Ozean gleichgestellt, der somit sinnbildhaft für die Angst des Mannes vor den Naturgewalten in der Frau seinen Ausdruck findet. Die Gewalttätigkeit, die sich im weiblichen Körper verankert, findet im für den Mann unerklärlichen Austreten des Menstruationsblutes seine Manifestation. Einzig der Frau erscheint es möglich, ohne offene Wunde zu bluten, ein Symbol der Verunreinigung, wie es Bataille in alten Kulturen festmacht, aber auch der Schaffenskraft der Frau, die dem Mann stets verwehrt bleiben wird.

„Das Blut ist an sich ein Zeichen der Gewalttätigkeit. Die Menstrualflüssigkeit besitzt noch dazu die Bedeutung von Sexualität und der Verunreinigung, die davon ausgeht: Die Verunreinigung ist eine der Wirkungen der Gewalttätigkeit.“<sup>154</sup>

Die angstbesetzte Verständnislosigkeit des Mannes wird in einer zwanghaften Unterwerfung der Frau verdrängt, was diese wiederum nur umkehren kann, indem sie sich auf neue Weise, diesmal sexualisiert, ausliefert und ihre weibliche Begehrlichkeit zurückzuerlangen. Das sich auf diese Weise als minderwertig befindende Subjekt, versucht in der Auslieferung, die ihr von der patriarchalischen Machtinstanz angeheftete Obszönität, gewaltsam abzustreifen.

Da diese Machtinstanz allerdings am Blick des Mannes festzumachen ist, ist eine befreite Sexualität der Frau an die Auslieferung gegenüber dem männlichen Blick gebunden; Sexualität, trotz des als obszön empfundenen Körpers auszuformen, kann nur in der

---

<sup>154</sup> Bataille [1957] 1986, S. 50

Überbindung dieser Einschätzung im männlichen Blick seinen Ursprung haben. Nicht zuletzt ist es die Entfaltung der weiblichen Sexualität, welche sich vom Fortpflanzungstrieb abwendet, und dem sexuellen Begehren des Mannes ebenbürtig gegenüber treten will, was diesen veranlasst, seine möglicherweise bald in beiderlei Hinsicht als minderwertig zu erfahrene Stellung zu erkennen und mit allen Möglichkeiten zu verteidigen. In diesem Falle kann es schließlich nur im Opfertod der Frau kompensiert werden, indem die Frau dem Ozean, dem sie entsprungen ist, wiederum zurückgegeben wird und sich in diesem auflöst. Die Weiblichkeit des sich ausliefernden Subjektes ist daher in seiner Verbindung mit der Männlichkeit vor dem sich ausliefernden Subjekt zu suchen. Entgegen den Bestrebungen des sich opfernden Subjekts, das noch auf eine in ihm zu findende Heiligkeit verweist, ist für die Gesellschaft im Wesen des ausgelieferten Subjektes eine Heiligkeit nicht mehr ersichtlich und nur in der insgeheimen Vernichtung die Verdrängung des Heiligen konsequent möglich. Im nun folgenden, sich auflösenden Subjekt wird dieser Schritt bereits von der Gesellschaft direkt ins Individuum hin verlagert, um sich der Verdrängung zur Gänze zu entledigen.

### **3.5. Verschwendung des Selbst: Das sich auflösende Subjekt**

Die Umgebungen, in denen sich die im Auflösen begriffenen Subjekte aufhalten, kann man als allumfassend feindlich, entfremdet und ihnen unangehörig bezeichnen. Ist es ein Grundanliegen der Philosophie Batailles, die Verbindung von Mensch und Natur in all ihren Möglichkeiten nach Verbindungen abzusuchen und den Menschen wieder einzuschreiben, so ist dies im Falle der folgenden Filmbeispiele anscheinend nicht einmal mehr in rudimentären Zügen möglich. Die Subjekte sind nicht nur der Natur sondern auch sich und ihren eigenen Bedürfnissen fremd und scheinbar hoffnungslos ausgeliefert. Es wird eben jene Katastrophe thematisiert, die als unabwendbar angesehen werden muss, wenn sich überschüssige Energie einer Gesellschaft nicht mehr im Exzess, im Rausch und in der Verschwendung Bahn brechen kann. Bruno Dumont zeigt diese sich auftuende, alles verschlingende Leere in seinem Film *TWENDYNINE PALMS* (2003) und überantwortet somit seine Protagonisten ihrem destruktiven Treiben. Als Sinnbild für die Leere der sich auflösenden Subjekte steht die Wüste des Joshua-Tree-Nationalparks, die ein Location Scout (David Wissak) und seine Freundin (Katia Gulebova) auf der Suche nach Motiven für einen Film durchstreifen. Dass die beiden jeweils auf sich selbst zurückgeworfen werden, wird neben der feindlichen, menschenleeren Umgebung auch anhand ihrer Sprachbarriere deutlich, die trotz ständiger Dialoge zu immer tieferem Unverständnis und schließlich sogar in Hass umschlägt.



Es ist eine sich stetig wiederholende Ausgangsbasis, dass das Unverständnis der Subjekte untereinander vormals auf eine Verneinung der eigenen Wünsche, Ziele und Träume rückzuführen ist. So ist es auch hier, denn die scheinbare Ruhe, die die beiden trotz Streitereien miteinander versuchen Aufrecht zu halten, ist ein brüchiges Konstrukt, das keinerlei gewalttätiger Einwirkung von außen standhält. Die Bedrohung wird dabei in Gestalt eines näher kommenden, schwarzen Jeeps immer gegenwärtiger, bis schließlich die inneren Spannungen des Paares in einer Gewaltexplosion veräußerlicht werden, dessen Auswirkung der Mann nur durch eine ebenso gewalttätige Gegenreaktion verarbeiten kann. Allerdings sind nicht die Männer, die ihn vergewaltigen und die Frau zusammen schlagen, Ziel der destruktiven Energie, sondern sie pflanzt sich zwischen dem Paar fort, indem der Mann schließlich, den Bluttausch aufnehmend, erst seine Freundin und dann sich selbst tötet. Der Gewaltakt erscheint in TWENDYNINE PALMS somit als irreversible Gabe, als Auslöser des Anstoßes zur Selbstverschwendung und Vernichtung jedes greifbaren Wesens. Als vorausseilendes Symbol dieser Entwicklung erscheint die sexuelle Praktik, die die beiden miteinander pflegen, und die völlig losgelöst vom Streben nach Ekstase und Vereinigung, einer rein automatisierten, animalischen Kraftanstrengung gleicht. Diese emotionslose, rein auf den Instinkt hingedachte Entfremdung des Sexualtriebes wirkt als konsequente Entwicklung einer Gesellschaft, die jegliche Form von sexueller Selbstbestimmung zum Zwecke eines industriell verwertbaren Körpers aufgegeben hat. Einzig der Impuls ist noch übrig geblieben, und somit wiederholen die Subjekte einen Akt, dessen Bedeutung sie selbst gar nicht mehr fassen, geschweige denn genießen können. In dieser Auflösung des Bezuges zu sich selbst, steht auch eine Entwertung des Lebens an sich, und seiner Möglichkeiten intensiver Erfahrungswelten, die über dieses hinausdeuten. Die Subjekte verharren einzig in einer abwartenden, lethargischen Genügsamkeit, die jegliche Widerstandskraft verloren hat. Diese Übersättigung der Wohlstandsgesellschaft legt Bruno Dumont auch als kritischen Gesellschaftskommentar an. Nur in dem kurzen Moment des Mordes, der der eigenen endgültigen Entmenslichung folgt, ist noch eine Rückeroberung von Emotion und ekstatischer Energie und somit die ursprüngliche Verbundenheit des Menschen mit seiner Umwelt auszumachen. Das Potential dieses Ausbruchs kann der Mann nicht mehr anders verwerten, als sich in einer letzten Kraftanstrengung selbst zu töten. Ein sich endlos wiederholendes, sinnentleertes Ritual findet sich in LA CHATTE A DEUX TETES (Porn Theatre; 2002; R: Jacques Nolot) in Form eines homosexuellen Reigens in den Katakomben eines alten Pariser Pornokinos verwirklicht.

In diesem Etablissement finden sich jeden Tag die gleichen Personen ein, um sich, auf der Suche nach einer schnellen sexuellen Befriedigung, gegenseitig zu erniedrigen, und trotzdem zu versuchen, in der Selbstverschwendung einen Funken Würde zu behalten. Die namenlosen Protagonisten fungieren auch hier als Schablonen eines Menschentyps, der jedes Streben im Leben verloren hat, und einzig und allein ein verlorenes Triebverhalten in jeder erdenklichen Form weiter zu bedienen versucht, ohne dessen Zweck mehr bestimmen zu können. Dass diese Geschichte ausschließlich um Männer und schwule Transsexuelle kreist, ist synonym mit psychotischer Verknüpfung einer Sexualität zum Tode, wie sie Bataille in der analen Penetration erblickt hat. Die konsequente Abspaltung von einer lebenserhaltenden Sexualität kulminiert in LA CHATTE A DEUX TETES in ambivalenten Darstellungen der Orgie, für deren Entfaltung die Objektbeziehung der Lust verworfen werden muss.

„Der höchste Sinn der Erotik ist die Verschmelzung, die Beseitigung der Grenze. In ihrem ersten Impuls aber ist die Erotik dadurch gekennzeichnet, daß sie ein **Objekt des Verlangens** aufbaut. Dieses Objekt tritt in der Orgie nicht hervor: Die sexuelle Erregung ist in der Orgie ein rasender Trieb, im Gegensatz zur üblichen Zurückhaltung. Doch ist dieser Trieb der Trieb aller.“<sup>155</sup>

Das hat zur Folge, dass die Kontinuität sich zwar in der Gesamtheit offenbaren kann, nicht aber im sich verschwendendem Subjekt ihre Entsprechung findet. Sowohl durch die Negation der eigenen Individualität, als auch der der anderen Teilnehmer, verliert sich das Subjekt in einem Strudel der Begehrlichkeiten, die alle auf die Verschmelzung hinarbeiten, sicher aber schlussendlich nur im Bereich der Orgie wieder auflösen können. Die Erkenntnis Batailles, dass das Objekt zur Erotik hinführt, und diese somit ohne Objektbezug ihren überschreitenden Charakter einbüßt, wird in LA CHATTE A DEUX TETES aufgezeigt. In besagtem Kino werden ausschließlich heterosexuelle Pornos gezeigt, die als Objekt nicht in Frage kommen, in der Gesellschaft der Orgie allerdings auch nicht mehr müssen. Das Fest beinhaltet von vorneherein einen rituellen Charakter der Grenzüberschreitung, zu der auch die sexuelle Vereinigung zählt. Aber selbst deren Erlaubnis durch den Bund der Ehe musste zuerst durch eine rituelle Überschreitung legitimiert werden.<sup>156</sup> Nach Bataille ist die Orgie die gänzliche Umwertung aller Werte. In LA CHATTE A DEUX TETES ist der größte Gegensatz verwirklicht, denn sieht man als Ausgangspunkt des Festes die von Gottes Gnaden erlaubte Vereinigung zweier ausgewählter Vertreter beiderlei Geschlechts im Bund der Ehe, so ist die schwule, völlig entindividualisierte Orgie zu dieser als absoluter Antagonismus zu begreifen.

<sup>155</sup> Bataille [1957] 1986, S. 126.

<sup>156</sup> Bataille erläutert in diesem Zusammenhang, dass das Recht der ersten Nacht vielmehr als Verpflichtung der ersten Nacht anzusehen wäre. Eine Aufgabe vor der jeder zurückschreckte, der in unmittelbarer Nähe der zu entjungfernden Frau anzusiedeln war. Daher wurde dieser Akt somit auf Menschen übertragen, die Kraft ihres Amtes eine Legitimation zur Überschreitung innehatten. Vornehmlich Priester und Heilige, die im Christentum dieser Tätigkeit allerdings nicht nachgehen durften, so dass es an die nächste souveräne Instanz den Fürsten weitergereicht wurde. Vgl. Bataille [1957] 1986, S. 106-108.

In MA MERE (Meine Mutter; 2004; R: Christophe Honore) ist schließlich sowohl die Orgie, als auch das Initiationsritual aus seinem sakralen Umfeld entfernt, und somit für alle Subjekte nur noch mit sinnloser Selbstverschwendung in Verbindung zu bringen. Erzählt wird von einer, sich schließlich im Inzest verlierender Beziehung zwischen Mutter (Isabelle Huppert) und Sohn (Louis Garrel), nachdem der Vater (Philippe Duclos) bei einem Autounfall ums Leben gekommen ist. Dabei wird eine als unvermeidlich geschilderte Begierde der, sich im Auflösen befindende, Mutterfigur dargeboten, deren Griff nach dem letzten Tabu des Inzests als unausweichlich geschildert wird. Auf den Kanarischen Inseln steuert sie ohne Halt im Leben, umrundet von einer illustren Runde von Mätressen und Zöglingen auf der Suche nach Überschreitung ihrer Grenzen von sexuellem Erlebnis zu Erlebnis, während ihr Sohn bei den Großeltern aufwuchs und erst mit Einsetzen der Handlung in das Leben der Mutter tritt. Batailles Ausgangspunkt, der auch die gleichnamige literarische Vorlage lieferte, beschreibt eine Welt, die zwar die Pflege von Verboten zu kultivieren gelernt hat, aber deren ursprüngliche Bedeutung nicht mehr mit ihren heutigen Bedingungen verknüpfen kann.

„Im Zentrum ein sehr einfacher, sehr beständiger Kern, drum herum eine vielfältige, willkürliche Wandelbarkeit: Das charakterisiert dieses elementare Verbot; fast überall finden wir den festen Kern wieder, zugleich aber die gleitende Beweglichkeit, die ihn umgibt. Diese Beweglichkeit verbirgt den Sinn des Kerns.“<sup>157</sup>

Für Helene, die versucht die Doppelmoral in der bürgerlichen Sittenstrenge auf jeder erdenkliche Weise abzulegen, ist es nur eine Frage der Zeit, bis das letzte Verbot, dessen Sinn bedeutungslos geworden ist, ebenfalls fallen muss. Um sich diesem letzten Gebot zuwenden zu können, ist es von entscheidender Bedeutung, sich von den Facetten und beschriebenen Gesetzmäßigkeiten der Orgie zu entfernen. Die Orgie, in der Helene sich selbst aufgeben konnte und den Wunsch nach Kontinuität im Kollektiv bereit war aufgehen zu lassen, kann für das letzte Opfer vor der Auslöschung nicht verwendet werden. Der Inzest ist eine Überschreitung, die niemand außer ihr, mit ihrem Sohne Pierre zu teilen jemals in der Lage sein wird. Daher rührt auch das Verführungspotential dieser sexuellen Entgrenzung für Helene, und aus diesem Grund ist es auch von so wichtiger Bedeutung für sie, dass sich Pierre in verschiedenen Initiationsritualen als würdiger Partner zu positionieren lernt. Helenes Irrtum ist der Glaube, nur in der Verneinung des letzten Tabus der bürgerlichen Gesellschaft die Überschreitung ihrer Grenzen bewirken zu können. Trotzdem darf hierbei nicht vergessen werden, dass auch eine Verbotsübertretung rituellen Charakter besitzt, und als eben solches fasst es Helene auch auf.

---

<sup>157</sup> Bataille [1957] 1986, S. 49.

Für sie, die ihren Sohn erst ihrer schönen Mätresse Rea (Joana Preiss) zum Gespielen gibt, und im nächsten Schritt sogar in sadomasochistische Praktiken integriert, offenbart sich die Annäherung an die Überschreitung des letzten denkbaren Tabus vor dem Tod als kalkuliertes Planspiel. Darin liegt auch das ganze Auslöschungspotential dieses Begehrens, denn es integriert das exzessive Moment der Verschwendung aus sakralen Ritualen mit einem planerischen Verständnis einer individuell ausgelegten Destruktionsmaschinerie, der als Legitimation die Vorstellung einer Heiligkeit obliegt, die im Brechen des letzten Tabus das größte Erregungspotential ausgemacht zu haben glaubt. Dafür ist sie sogar bereit, ihren eigenen Sohn zu opfern, in einem Akt der verschwenderischen Souveränität, wie ihn Bataille in der Philosophie des Marquis de Sade beschrieben hat.

„Die Wahrheit der Erotik ist Verrat. [...] Wer den Wert des Mitmenschen zugibt, setzt sich notwendigerweise Grenzen. Die Achtung vor den anderen trübt die Sicht und hindert daran, die ganze Weite des einzigen Strebens zu ermessen, das sich nicht dem Wunsch nach Vermehrung moralischer oder materieller Mittel unterordnet.“<sup>158</sup>

Doch Helene ist zu sehr ein Kind ihrer Zeit, ihr Trugschluss resultiert schließlich aus den künstlichen Bestrebungen, die Rituale der Überschreitung auf eine Weise zu missbrauchen, um sie sich auf souveräne Weise zu unterwerfen. Dem Unterwerfungsakt der inneren Natur im Exzess obliegt allerdings keine Verbindungsmöglichkeit mit der Kontinuität. Die Auflösung des Subjektes, das nicht bereit ist, sich selbst zu verlieren, findet, ausgeschlossen von der sakralen Sphäre, in der Isolation seine traurige Bestimmung.

## **4. Filmanalysen**

### **4.1. DANS MA PEAU (In my Skin, 2002)**

#### **4.1.1. Intimität und Neurose**

DANS MA PEAU beginnt mit verschiedenen Photographien von gewaltigen Bürotürmen und beeindruckenden Plätzen von Paris, auf denen das geschäftige Treiben der im Verschwinden begriffenen Menschen zu einer Pose erstarrt scheint. Durch das Splitscreenverfahren, das die Bilder einmal als positiven und einmal als negativen Abdruck präsentiert, wird die Hell-Dunkel Dichotomie hervorgehoben. Im ersten Bild gelingt es Marina de Van auf deutliche Weise, Esther (Marina de Van selbst) als ehrgeizige und engagierte Karrierefrau zu präsentieren, die gelernt hat ihre emotionale Seite zu kontrollieren und ihrem vernunftbedingten Streben effizient unterzuordnen.

---

<sup>158</sup> Bataille [1957] 1986, S. 168.

Während sie, anscheinend spät am Abend, noch vor dem Computer an einer Arbeit feilt, kommt ihr Freund Vincent (Laurent Lucas) ins Zimmer und beugt sich ihr liebevoll über die Schulter, gibt ihr einen Kuß und schmeichelt ihr mit dem Hintergedanken, sie endlich zu einer gemeinsamen Wohnung überreden zu können. Doch Esther weist im Scherz, wie an ihrer Mimik zu erkennen ist, aber ernst gemeint, mit der Begründung zurück, dass ihr Gehalt für eine so große Wohnung, wie sie sich eine wünscht, noch nicht reicht, und dass doch alles fein sei wie es ist. Gleich im Anschluss folgt die Kamera Esther und ihrer Freundin, wie auch Kollegin Sandrine (Lea Drucker), zu einer angesagten Party, die in einem renovierungsbedürftigen Gebäude auf verschiedenen Ebenen stattfindet. Es wird schnell klar, dass die beiden Frauen vor allem wegen der Hoffnung auf ein der Karriere förderliches Treffen mit verschiedenen Gästen aus sind. Schon nach diesen wenigen Bildern wird deutlich, dass alle Ironie, mit der ihr sowohl ihr Freund, als auch ihre scheinbar beste Freundin begegnen von ihr nicht geteilt wird. Esther wird als eine sehr zielstrebige, verbissene und ernsthafte Person dargestellt, die mit der Leichtfertigkeit ihrer Freundin auf der Party, die nicht über die Arbeit reden, sondern sich amüsieren will, nichts anfangen kann, und sich sofort abzusondern beginnt. Die Kamera folgt ihren Bewegungen in den Garten wie ein stiller Beobachter, der ihre Suche, ihr langsames Tasten entlang der Gemälde und der Menschen in den Räumen streifend begleitet. Nachdem sie in eine Grube gestürzt ist, bei der sie sich, wie erst später aufgeklärt wird, eine tiefe Schnittwunde zugezogen und die Hose zerrissen hat, geht sie schließlich ins Haus zurück, ohne von der Wunde Notiz zu nehmen. Erst Stunden später, als sich vor der Toilette eine lange Schlange von wartenden Frauen bildet und sie beschließt das Haus zu erkunden, bemerkt sie schließlich im Bad in der oberen Etage die tiefe Schnittwunde, die ihr mit dem Anblick auch zum ersten mal den körperlichen Schmerz vergegenwärtigt. Die Kamera gleitet, während sie die Wunde erstmal erkundet, langsam über ihren aufgerissenen Unterschenkel und bereits in diesem Moment scheint etwas mit Esther nicht ganz in Ordnung zu sein. Weder versucht sie die Wunde zu verarzten, noch berührt sie der Schmerz in einer Weise, wie eine tiefe offene Wunde nahe legen würde. Bis Sandrine nach ihr ruft, stiert sie vielmehr geistesabwesend durch den Raum und schleicht sich schlussendlich aus dem Haus, als die Blutspur von anderen Gästen bemerkt wird. Auch der junge Arzt, von dem sie sich doch noch in der Nacht behandeln lässt, empfindet ihre temporäre Schmerzunempfindlichkeit als äußerst ungewöhnlich. „Are you sure it's your leg?“ fragt er sie im Scherz, doch an ihrem Blick erkennt man bereits ihre Unsicherheit, diese Frage beantworten zu müssen.

Esther nimmt zwar am nächsten Tag ihr normales Leben wieder auf, allerdings ist sie ab diesem Moment von ihrem Körper auf mannigfache Weise besessen, und es prägt sich, wie sich im Verlauf der Handlung zeigen wird, ein obsessives Verhalten, von diesem Besitz ergreifen zu wollen, heraus. Rekurrierend auf die Machtdiskurse von Michel Foucault findet sich in *DANS MA PEAU* somit die Fragestellung nach der Evidenz des Körpers, der in der Industrie und Konsumgesellschaft vom Selbst mehr und mehr abgespalten wird. Esther beginnt Stück für Stück die Selbstverständlichkeit der materiellen Gegebenheit ihres Körpers in Frage zu stellen, erkundet beim Baden am nächsten Morgen die Elastizität ihrer Haut und die Widerstandsfähigkeit ihres Körpers. In dieser Leidenschaft ist sie allerdings von Anfang an auf sich allein gestellt, denn als ihr Freund Vincent ihre Wunde entdeckt, ist er auf ähnliche Weise abgestoßen, wie später Sandrine. Esther kann sich in ihrem Versuch ihren Körper für sich neu im Schmerz zu entdecken, und wie Bataille es beschrieben hat „Selbst ganz Körper zu werden“, auf niemanden stützen, ihr anfängliches Mitteilungsbedürfnis über diese Erfahrung nimmt somit einen stetig isolierenden Zug an.

#### **4.1.2. Identitätssuche und Opferritual**

Zuerst wirkt es, als ob Esther mit Vincent ihr alltägliches Leben wieder aufnehmen kann, doch ihre Entfremdung von ihm kann bereits ab diesem Moment nicht mehr rückgängig gemacht werden. Die Scherze, die er über ihre scheinbare Gefühllosigkeit im aufflammenden Liebesspiel macht, empfindet sie zunehmend als anmaßend, reagiert im Laufe des Films mit immer weiterer Auslagerung ihrer Emotionen auf den eigenen Körper und kann sich ihm, wenn überhaupt, nur noch in emotionaler Überreaktion, in Tränen oder in Wutausbrüchen mitteilen. Als sie am nächsten Tag ihre Studie von ihrem Vorgesetzten Daniel (Thibault de Montalembert) mit zusätzlichem Arbeitsaufwand zurückbekommt, beginnt sie sich erstmals im Keller der Agentur selbst zu verletzen, und die Wunde wieder aufzureißen. Der Film schildert diesen Moment in ruhigen, statischen, monochromen Bildern, beobachtet Esthers Gesicht genau, wie sie sich, einem erotischen Akt gleich, mit einer Metallplatte immer wieder ins Fleisch schneidet, wobei die Wunde als spekulatives Moment selbst nicht im Vordergrund steht. Vielmehr scheint der Akt der Selbstverletzung für Esther eine vorherige Unruhe wieder aufzulösen, denn bereits nach einem kurzen Zwischenschnitt auf die Skyline des Wirtschaftszentrums von Paris sehen wir sie entspannt und voller Tatendrang die Verbesserungen an ihrer Arbeit durchführen. Noch einmal versucht sie sich Sandrine mitzuteilen und erzählt ihr im Büro, dass sie sich heimlich geschnitten und verstümmelt hat.

Sandrine nimmt allerdings erst im zweiten Anlauf, und dann auch nur auf verstörte Weise, Notiz. Kurz flammt in ihr eine Faszination auf, doch die beiden Frauen haben den innigen Kontakt zueinander in diesem Moment bereits verloren. „Why did you do it?“ fragt Sandrine, worauf Esther allerdings nur mit „I don’t know“ antworten kann. Das letzte Mal, dass sie Sandrine erklären wird. Esthers Beförderung zur Projektleiterin, was sie Sandrine voller Stolz bei einem Firmenausflug im Schwimmbad am nächsten Tag mitteilt, kann diese nur noch mit Neid und Missgunst quittieren. Für Esther ist ab diesem Zeitpunkt die Freundschaft beendet und auch trotz späterer Annäherungsversuche von Sandrine kann sie dieser nur noch mit emotionaler Kälte begegnen. In Esthers Isolierung von ihrer Umwelt und zunehmenden Fokussierung auf ihren Körper findet sich die von Horkheimer und Adorno beschriebene Geist-Leib-Spaltung manifestiert, die diese in der Gesellschaft der Moderne nicht aufgehoben, sondern nur als vom direkten Zugriff der Machtinstanzen ins Individuum selbst verlagert, beschrieben haben. Im Verschwinden der physischen Züchtigung als Bestrafungsform sieht Norbert Elias allerdings nur eine sukzessive Umwandlung von Fremd in Selbstzwänge.<sup>159</sup> An Esther kann diese Ausformulierung der aufkeimenden Selbstzwänge exemplarisch aufgezeigt werden, denn einmal begonnen, wird sie im Laufe des Filmes jede Kritik und zusätzliche Belastung ihrer Umwelt mit immer weiter reichenden Verletzungen ihres Körpers beantworten. Nach einem heftigen Streit mit Vincent, der mit absolutem Unverständnis auf ihre, diesmal mit voller Absicht durchgeführten, und in seiner Wahrnehmung als Verstümmelung zu bezeichnenden, Verletzungen reagiert, stützt sich Esther in berufliche Aufgaben, die ihre Beförderung mit sich bringen. Die klinisch kalte Geschäftswelt ist zu diesem Zeitpunkt allerdings für Esther bereits mit mannigfaltigen Endfremdungselementen aufgeladen. Beim abendlichen Abendessen mit Kunden (Dominique Reymond und Bernard Alane) beginnt sich zum ersten Mal, in ihre Anspannung auch eine Wahrnehmungsstörung zu mischen. Nachdem sie sich überreden ließ den zuerst zurückgewiesenen Wein doch zu kosten, beginnt ihre Wahrnehmung der Umwelt zunehmend zu verschwimmen und sich in fragmentarische Tableaus aufzulösen. Anfänglich ergibt sich somit noch der Eindruck, dass sie lediglich wegen zunehmendem Alkoholeinfluss dem Gespräch, trotz Anstrengung, nicht mehr folgen kann, doch dann mischen sich langsam auch psychotische Halluzinationen unter ihre Sinneseindrücke. Sie sieht ihren Arm abgetrennt auf dem Tisch liegen, die Geräuschkulisse im Restaurant erfährt einen stetigen Bedeutungszuwachs, während gleichzeitig die Wahrnehmung ihrer Gesprächspartner in den Hintergrund gerückt wird.

---

<sup>159</sup> Vgl. Elias nach Shelton 2008, S. 44f.

Gestalterisch ist diese Szene mehrfach sehr beeindruckend.

So steigert sich der Schnittrhythmus im Laufe der Entfremdung Esthers zunehmend, während die Bildausschnitte immer kleinere Details fokussieren. Nach und nach kann nicht mehr zwischen wirklichem Geschehen und halluzinierten Eindrücken Esthers unterschieden werden, wenn sie beginnt, sich mit einem Messer unter dem Tisch den vorerst als abgetrennt empfundenen Unterarm immer gewalttätiger aufzuschneiden. Mit aller Kraft scheint Esther dem Verlust des Körpergefühls gewaltsam entgegenzuarbeiten, was zwar vordergründig niemandem auffällt, allerdings zu verhaltenen Reaktionen am Tisch führt. Hier nun findet sich auch die erste Variation des Hautmotivs als konstituierende Körpergrenze wieder, die in Form einer hautfarbenen Strumpfhose von Esther Stück für Stück zerrissen wird. DANS MA PEAU spielt in dieser Hinsicht auch in späterer Folge immer wieder auf das Element des Entkleidens an, dessen letzter Schritt schließlich die Entfernung der eigenen Haut darstellt. Das Öffnen der einzelnen Schichten ist somit auch als ein langsames, aber stetiges Ablegen von gesellschaftlichen Konventionen und Verhaltensweisen exemplarisch ins Bild gesetzt, denen sich Esther mit ihrer Obsession immer weniger unterwerfen kann, aber zuletzt nie ablegen wird können. Völlig apathisch, und die Umwelt nur noch in Schemen wahrzunehmen in der Lage, gleichzeitig entkräftet und blass, wird an dieser Stelle auch erstmal das Motiv einer Krankheit eingebracht, obwohl ihr ausgezehrt und schwacher Körper vordergründig allen gängigen Körperbildern, die durch Werbung und Mode vorgegeben sind, zu entsprechen scheint.

#### **4.1.3. Die Verschwendung des eigenen Körpers**

Die anschließenden Geschehnisse im Hotelzimmer können als Initiationsritual der völligen Entkörperung von Esther beschrieben werden. In völliger Hingabe mit autosexueller Komponente versinkt Esther, während sie sich die Haut vom Fleisch beißt und reißt in einen exstatischen Zustand. Es wird allerdings keine Veräußerung ihres Körpers betrieben, sondern der Vorgang lässt sich am ehesten als eine Einverleibung beschreiben, da sie alle Hautstücke, die sie sich vom Körper trennt, im gleichen Atemzug wieder oral einverleibt. In dieser Szene findet sich die von Bataille als mythische Erfahrung der Körperauflösung beschriebene Verschmelzung mit der Kontinuität auf radikale Weise, auch wenn ein Lösen vom Körper bereits hier als unmöglich geschildert, und in ein obsessives Einverleiben verkehrt wird. Esther versucht auf jede erdenkliche Weise, sich den Facetten ihres Körpers zu nähern. Sie schneidet sich an Beinen und Armen so tief ins Fleisch, dass ihr das Blut schließlich übers Gesicht rinnt.



Auch diese Szene ist sexuell aufgeladen und kann als eine autosexuelle Variante des finalen „Cumshot“, einer Standardsituation des pornographischen Filmes, in der final der Mann der Frau ins Gesicht ejakuliert, betrachtet werden. Das rituelle Vorgehen überträgt Esther schließlich auch auf die Konservierung ihrer vom Körper entfernten Hautpartikel, die sie als eine Auslagerung und Erweiterung der Körpergrenze wahrnimmt und sich im Verlauf des Filmes auch nicht von ihr lösen kann. Die Schilderung dieser völligen Intimität mit dem eigenen Körper gelingt Marina de Van auch durch die völlige Reduktion der filmischen Mittel während dieser Szene. So findet sich weder eine musikalische Untermalung, noch ein sonstiges verfremdendes Element auf der Bildebene, ganz im Gegensatz zur vorherigen Szene. Geradezu als kontrastierend erscheint die innere Ruhe und Ausgeglichenheit Esthers in dieser Erkundungsreise der eigenen Körpergrenzen im Vergleich zur vorherigen Starre ihrerseits und dem filmisch ausgefeilten Techniken der visuellen Manipulation. Eine Ästhetik, die im krassen Gegensatz zur gängigen Selbstbezüglichkeit sonstiger Repräsentation des Wahnsinns und der psychischen Anomalie erscheint, da gerade die Momente des Außer sich seins am deutlichsten mit einem dokumentarischen Charakter kokettieren. Nach dem Exzess findet sich Esther völlig im Einklang mit sich und der Welt schlafend auf der Couch wieder, die Kamera sucht mit einem ruhigen und langsamen Schwenk das Zimmer nach Spuren der Verwüstung ab, aber außer in ihrem Körper ist nichts nach außen gedrungen, was die Erfahrung Esthers in den Raum und ihre Umwelt eingeschrieben hätte. Nachdem sie das Hotel verlassen hat, versucht sie erneut ihren Freund und die anderen zu täuschen, indem sie ihren Wagen im Wald absichtlich einen Abhang hinunter stößt und sich als Unfallopfer ausgibt, um so die tiefen Wunden, die sie sich zugezogen hat, zu vertuschen. Doch Vincent kann sie nicht mehr wirklich täuschen, zu zufällig erscheint ihm, dass die neuen Wunden wiederum an den bisherigen Stellen entstanden sind. Während er seine Verwunderung kundtut, gleitet er vorsichtig, aber ebenso erotisch, über das offene Fleisch und die zerfetzten Hautstellen, als wolle er selbst seine Einschätzung zur gängigen Vorstellung von Schönheit und Erotik neu prüfen. Als Esther am Abend nicht schlafen kann, versucht sie Vincent zu beruhigen und versucht sie auf die Besichtigung eines Apartments am nächsten Tag einzustimmen. Bis zum Schluss ist von niemandem gegenüber Esther eine unangemessene Aggression oder Beeinträchtigung ins Bild gesetzt, es wird in jeder Hinsicht im Film darauf geachtet, dass die Taten Esthers scheinbar grundlos ihren Anfang nahmen, dass es ein in der Gesellschaft schlummernder Impuls sein muss, der diese Sehnsucht nach Selbstzerfleischung und exstatischer Entäußerung bedingt.

In der völligen Verallgemeinerung ihrer Arbeit in einem anonymen Büro eines Finanzdienstleisters, wird die Entfremdung des Menschen von seiner natürlichen Umgebung weiter verstärkt. Somit wird durchaus bewusst mit dem Element gespielt, dass Esthers Leben ebenso normal und durchschnittlich ist, wie das der meisten anderen Menschen in unserer gegenwärtigen Konsumgesellschaft, mit ähnlichen Wünschen und Bedürfnissen, und dass der Wunsch der Entgrenzung, dem Esther erlegen ist, ein intuitiv natürlich vorhandener sein muss, der durch Zufall oder den richtigen Impuls jederzeit ausgelöst werden kann. Der Impuls schleicht sich auch in Esthers Leben immer wieder unvorhergesehen. So steht sie, nachdem sie von ihrem Kollegen wegen des verpatzten Diners zur Rechenschaft gezogen wurde, mit Vincent an einem Geldautomaten, als ihr plötzlich in ihrem Geldbeutel die Hautstücke, die sie sich in der Nacht zuvor vom Bein geschnitten hat, in die Hände fallen. Sofort ist sie wieder gelähmt und wie von Sinnen, kann sich auf nichts anderes mehr konzentrieren als auf die Haut und was sie für sie bedeutet, so dass sie sogar ihre Pinnummer vergisst und darüber heftig in Tränen ausbricht. Das Verhältnis zu Vincent ist im Folgenden nun endgültig gestört und von Unverständnis geprägt. Auf Esthers Nachfragen, dass mit ihm etwas nicht in Ordnung sein müsse, wenn er so gereizt reagiert, kann Vincent nur erwidern. „Not with me. I don't cry in the street. I'm a normal guy.“ Dieses Festhalten an dem Zustand des Normalen ist es, von dem sich Esther im Folgenden ohne Rückkehr lösen wird. Ein letztes Mal versucht sie die Nähe und das Vertrauen von Vincent wiederzugewinnen, doch es scheint zu spät, das Band zwischen ihnen und somit auch Esthers bisherige Vorstellung vom Leben, ist an einem Punkt angekommen, an dem sie sich nicht mehr ausreichend damit identifizieren kann. Die Grenzen ihrer bisherigen Identität werden nun, ohne Widerstand ihrerseits, vollends aus den Angeln gerissen.

#### **4.1.4. Autoerotik und Transgression**

Den Anstoß bildet, wie es konsequent weiter gedacht erscheint, eine Einkaufstour durch die Shopping Zentren von Paris. Was anfänglich wie ein normaler Einkaufsbummel von Esther wirkt, ist bereits vom Übergang in ihre neue Identität geprägt. Wie schon beim Abendessen mit ihrem Arbeitskollegen kann sie ihre Umwelt nur noch schemenhaft wahrnehmen; zersetzt in Fragmente von Sinneseindrücken, die über sie hereinbrechen und sie sichtlich überfordern, sie zwingen, sich immer weiter ihren Fantasien auszuliefern. Mit schnellen Schnitten zwischen aneinander gereihten Close Ups von Menschen, die scheinbar sinnlos Waren in ihren Wägen horten und schließlich final endend in dem Bild einer Kamera, in deren Objektiv

sich Esther nur noch als in sich gespiegelte Person in der Auflösung befindend erblicken kann, findet sich dieses Motiv der Entfremdung um ein weiteres gesteigert. Ab diesem Moment betritt der Film eine experimentellere Ebene, indem sowohl das Bild wiederum in Split Screen aufgelöst und von der Tonspur fast zur Gänze asynchron abgekoppelt wird. Während der Zuschauer den beiden getrennt voneinander herlaufenden Perspektiven von Esthers Entgrenzung folgen kann, werden auf der auditiven Ebene immer stärker Geräusche der Straße in den Vordergrund geschoben. Langsam beobachtend fährt die Kamera über die Gegenstände, die sich Esther für ihr Ritual der Körperrückeroberung von der Warenwelt der Konsumgesellschaft ausgeborgt hat. Ein Messer, das sie von abgeriebenen Fleischstücken hingebungsvoll wie zärtlich reinigt, Blut welches sich scheinbar in den Holztisch geätzt hat. Vom Körper werden nur noch Körperteile wie Hände und Füße, manchmal kurz das Gesicht, gezeigt, bevor wieder auf andere blutige Details umgeschwenkt wird. Schließlich sieht man Esther, wie sie sich am ganzen Körper von oben bis unten voller Blut, wie vor einer Kamera als Model posierend, im Spiegel betrachtet, und ihren Körper genau auf jeden neuen Aspekt hin untersucht. Wie ein kleines Kind, das völlig unbedarft mit seinen Exkrementen spielt, erforscht Esther alle Aspekte ihrer neuen Innigkeit des Körperlichen, sich stets im Spiegel ihrer immer noch vorhandenen Identität versichernd. Doch Esther kann ihren Körper nicht zur Gänze verlassen, denn in dem Nichterfassen Können eines tieferen Sinnes ihrer Bestrebungen, den Körper hinter sich lassen zu wollen, öffnet sich für sie kein sakrales Element, sondern nur eine sie zu verschlingen drohende Leere. Der Moment der körperlichen Entgrenzung, den Esther, wie der Film andeutet, schließlich erlebt, hat keinerlei Folgen, die über das Opferritual als Form des Exzesses Bedeutung annehmen könnten. Somit fällt Esther, nachdem das Rauschgefühl ähnlich einem Drogenwahn nachlässt, in ihre bisherigen Wahrnehmungsmuster zurück, ohne über das Geschehene selbst etwas für sich gewinnen zu können. In einem Moment der Trauer und der Selbstreflexion läuft Esther eine Träne über die Wange, während sie sich im Spiegel betrachtet, ein Moment, in dem Esther erkennt, dass sie die Fesseln, in denen sie sich windet, niemals zur Gänze lösen können. Nur im Ritual ist diese Grenze für Esther temporär überwindbar. In ihrer Verzweiflung überschreitet sie schließlich die letzte Grenze, die Auswüchse der Marter ihrer Fantasie unter Kleidung im Verborgenen belassen zu können, und ritzt sich mit dem Messer das Gesicht auf, sodass ihre ganze Stirn und die Wangen schließlich von Einschnitten übersät sind. Doch dieser Akt ist mehr Verzweiflungstat und dem Bereich der Destruktion zuzuordnen.

Noch einmal gleitet ihr Blick über die Bilder ihres fragmentierten Körpers, die sie während ihres Rituals von sich gemacht hat, während sie in ihr altes Leben zurückzufallen beginnt. Als sie schließlich am nächsten Morgen erwacht, um wieder in die Arbeit zu gehen, scheint Esther das Ausmaß ihrer Selbstverstümmelung nicht mehr wahrzunehmen. Wie in Trance zieht sie sich erst an, um sich dann das getrocknete Stück Haut unter den BH ganz fest an den Busen zu drücken; nichts von ihrem Körper wird sie zurücklassen. Esther ist in ihren Obsessionen gefangen, wie der Außenwelt verhaftet, die sie nicht abstreifen kann; Ihr auswegloses Schicksal wird dabei auf eine gnadenlose, scheinbar interessenlose Weise gezeigt, was durch nur rudimentär gezeichnete Charaktere, die sich scheinbar lediglich durch ihre Obsessionen von ihrem Umfeld abheben, noch verstärkt wird. Über Esther ist, auch durch das offene Ende, nicht mehr zu erfahren, als die Dinge, die ihr bürgerliches Leben konstituiert haben, Eckpfeiler, die auf so gut wie jeden anderen Menschen dieser Gesellschaftsschicht zutreffen. Der Film funktioniert auf der einen Ebene wie ein porträtierendes Zeitdokument, welches sich zur Aufgabe macht, auf Missstände hinzuweisen, die ein dem System immanentes Problem aufzeigen, ohne Lösungsvorschläge anzubieten. Auf der anderen Seite sind allerdings auch Elemente einer Art Versuchsanordnung gegeben, die die in sich zusammenfallenden Individuen bei ihrem Sturz ins Bodenlose mit kaltem, klinischem Blick genau beobachten und einer naturfeindlichen Rationalität unterwerfen, aus der sich die windenden Subjekte zu lösen versuchen. Doch ohne die in Aussichtstellung einer heiligen Sphäre, für die es sich lohnen könnte, einen so intensiven wie schmerzvollen Überschreitungsakt zu tätigen, verhält dieser ungehört und löst sich schließlich im Individuum selbst auf. Die Isolierung von Esther ist somit auch ein Sinnbild für die Entfernung der Gesellschaft von ihren rituellen und sakralen Elementen, dessen Verschwinden sich in einer Art Rückstau im Individuum absetzt und am Ende destruktiv entladen muss.

## **4.2. MARTYRS (2008)**

### **4.2.1. Die Folgen der Gewalt**

Zu Beginn von MARTYRS rennt ein kleines Mädchen von oben bis unten mit Blut beschmiert, und von Panik gepackt, aus einem Gebäude eines ausgelassenen, gesichtslosen Industriegeländes. Gehetzt blickt es sich immer wieder um, als ob es Verfolger wittern würde, doch ist außer ihr niemand zu sehen.

Die Kamera folgt ihr wie ein nervöser Begleiter im hektischen Handkamerastil bis das Bild plötzlich abbricht. Schon hier wird deutlich, dass MARTYRS einen ganz anderen erzählerischen Ansatz wählt, denn die kurze Vorgeschichte ist ohne die Ursachen für das Geschehen nicht zu verstehen, und bedient sich dem Element der dramaturgischen Auslassung zur Spannungssteigerung. In Form von amateurhaften Videoaufnahmen wird im Vorspann die verstörende Geschichte der kleinen Lucie (Jessie Pham) erzählt, die nach ihrer Flucht in einem Kinderheim untergebracht wurde. Über ihre Erlebnisse schweigt sie sich aus, sodass die Polizei nie Verantwortliche zur Rechenschaft ziehen konnte. Der Zuseher wird durch eine Art Fakedokumentation Zeuge der Leidensgeschichte des kleinen Mädchens, ohne Wichtiges erfahren zu können. So ist Lucie nicht vergewaltigt worden; auf einem Stuhl, in dessen Mitte ein Loch war, und an dem sie gefesselt war, konnte sie sich ihre Notdurft verrichten, ohne jemals den dunklen Raum zu verlassen. Die weiteren Umstände sind nicht zu erklären und zeigen Lucie lediglich als traumatisierte Einzelgängerin, die im Laufe ihres Heranwachsens im Heim, sich Tränen übergossen in eine Ecke zurückzieht, bis sich immer öfter ein zweites Mädchen in ihrer Nähe zeigt. Der Film wird schließlich als Super 8 Film Projektion entlarvt, die Lucies neuer Freundin Anna (Erica Scott) von zwei Polizisten vorgeführt wird, die in Beisein des Oberarztes Anna zu überreden versucht, Lucie nach ihrer Vergangenheit zu befragen, damit die Täter womöglich doch noch gefasst werden können.

Anna erzählt, dass Lucie sich ab und an erinnere, dass sie Angst habe, und von Alpträumen gequält werde. Kurz darauf findet Anna Lucie verkrochen in einer Badwanne, an den Armen hat sie tiefe Schnittwunden, die nach Selbstverletzung aussehen, auch wenn Lucie dies vehement abstreitet. In der folgenden Nacht ist man geneigt ihr Recht zu geben, erwacht sie doch voller Angst aus einem Traum, weil sie Geräusche vom Gang gehört hat. Kurz darauf ist eine Gestalt dann auch umrisshaft zu sehen, und eine geisterhafte Erscheinung verweilt am Bettrand von Lucie, um sich schließlich, einen Schrei ausstoßend, auf sie zu stürzen. Dann erst erscheint Titel des Films und eine Einblendung, die verrät, dass alles nun Folgende sich genau 15 Jahre später abspielen wird. Einiges im Vorspann lässt Pascal Laugier's Film in erster Linie wie einen Horrorfilm erscheinen, was auf der einen Seite die Verankerung in der Realität als instabil erscheinen lässt, andererseits mit der Figur der plötzlich am Bettrand sitzenden Gestalt auch ein Element der Phantastik einführt, welches mit dem Unerklärlichen kokettiert und den Film auch auf einer weiteren Ebene als ein fiktionales Werk outet.

Nach dem Zeitsprung wird eine Familie mit bürgerlichem Charakter ins Bild gerückt.

Zuerst hat man kurz den Eindruck, dass das vor der Kamera flüchtende Mädchen ähnliche Ängste hat, wie sie kurz vorher Lucie heimsuchten, doch schnell wird aufgelöst, dass es sich lediglich um ein Spiel mit ihrem Bruder handelt, der sie im Spaß zu Boden wirft. Alle kommen schließlich zum Frühstück zusammen und unterhalten sich über die fehlenden Schulambitionen des Sohnes. Die Türklingel unterbricht die Unterhaltung und die nun erwachsene und mit einer Schrotflinte bewaffnete Lucie (Mylene Jampanoi) steht vor ihr. Sie zögert keine Sekunde von der Waffe Gebrauch zu machen, und schießt den Vater (Robert Toupin) und anschließend alle anderen Familienmitglieder nieder. Wirkt der Amoklauf noch als Effekthandlung, erweist sich Lucie, durch die gezielte Suche nach der Tochter und deren Erschießung, schließlich als emotionsloser Racheengel. Nach ihrer Tat kann sie sich allerdings nicht beruhigen, schreit und schießt sogar noch ein weiteres Mal auf die bereits tot am Boden liegende Frau. Dann ruft sie, die in einer Telefonzelle wartende Anna (Morjana Alaoui) an, und teilt ihr mit, dass sie die ihrer Meinung nach Verantwortlichen für ihr damaliges Leiden gefunden zu haben glaubt. Der Film bleibt allerdings nur kurz auf dieser naturalistischen Ebene, denn schon im nächsten Moment scheint Lucie wiederum geheimnisvolle Geräusche zu hören, und sieht eine Gestalt, die mit der aus ihrer Kindheit große Ähnlichkeit hat, durch das Haus kriechen. Lucie nähert sich dieser Kreatur, mit einer Hand ins Blut der Opfer getaucht, und mit einem Rasiermesser bewaffnet, mit den Worten „Ich habe es getan. Schau!“ was von einer Verbundenheit mit diesem Wesen zeugt. Sie wird als ein gequältes Wesen, das keinen Halt findet, beschrieben, jeden Moment unter Hochspannung einem unsagbaren inneren Leiden ausgesetzt. Bis zu diesem Moment hat der Film ausschließlich disparate Handlungselemente aneinandergereiht, die, einem Puzzle gleich, ein Rätsel entwerfen, zu dessen Lösung der Zuseher angehalten wird, Überlegungen anzustellen. Noch bevor Anna schließlich im Haus ankommt, wird Lucie von der aus ihren Alpträumen stammenden Kreatur auf brutalste Weise verprügelt und mit Schnitten verletzt. Als sich Diese schließlich im Haus umsieht und das Massaker, welches Lucie angerichtet hat, begutachtet, ist die Frau allerdings wieder verschwunden.

Die unterschwellige, stetig präsente Furcht einer fremden, unbekannten Bedrohung und deren Überführung in ein modernes Setting ist nach Andrew Tudor ein Markenzeichen des modernen Horrorfilmes, seit NIGHT OF THE LIVING DEAD (Nacht der lebenden Toten; 1968; R: George Romero) und ROSEMARY'S BABY (1968) von Roman Polanski.<sup>160</sup>

---

<sup>160</sup> Vgl. Hierzu Shelton 2008, S. 120f.

Die drastischen Gewaltdarstellungen und das Moment des Spektakulären, die bei der Beschreibung von HIGH TENSION bereits erläutert wurden, bestimmen auch MARTYRS. Zunächst einmal arbeitet die Dramaturgie an zwei unauffällig in die Handlung eingewobenen Konflikten, die an ihrem Endpunkt jedes fantastische Element aus dem Film verbannt haben. Während Anna versucht, nachdem sie die Wunden ihrer Freundin verarztet hat und ersichtlich wird, dass sie sich mehr als freundschaftlich verbunden fühlt, die Leichen der Familie zu beseitigen, driftet Lucie zusehends in ihre Fantasien und Tagträume ab, die stetig an psychotischem Charakter zunehmen. Doch auch zwischen den beiden Mädchen scheint es eine weitere Spannungsebene zu geben, obwohl Anna Lucie scheinbar in Liebe ergeben ist, hält sie doch die Erzählungen von Lucie über die Frau, die sie seit ihrer Kindheit verfolgt, für reine Fantasie. Ihr Vertrauen wird somit auch auf eine harte Probe gestellt, als die Mutter der Familie plötzlich noch mal zu Sinnen kommt, und Anna versucht ihr das Leben zu retten.

#### **4.2.2. Der Augenblick des Todes**

Über die erste Hälfte des Filmes zwingt die Kamera den Zuschauer durch ihre unerbittliche Nähe und Distanzlosigkeit zum Geschehen zu einer direkten Anteilnahme, die den Schmerz und die Wut, die in Lucie stecken, spürbar macht. Auch der Konflikt zwischen Anna, die versucht die noch lebende Frau vor erneuten Zugriff von Lucie zu schützen, wird weiter in der Schwebe gehalten. Auf verschiedenen Ebenen wird ein ausgefeiltes Spannungskino entworfen, das vom eigentlichen Grundkonflikt des Filmes abzulenken versucht. Während Anna die Tochter im Garten verscharrt, hört sie schließlich Lucies Schreie, die im Obergeschoss des Hauses wiederum mit der, nun zum ersten Mal deutlich sichtbaren und fürchterlich entstellten, an einen Dämon erinnernden, Frau kämpft. Lucie kann sich die Aggressionen der Frau ihr gegenüber nicht erklären, beteuert ihr immer wieder, als ob dies ihr Auftrag gewesen wäre, dass sie doch die Verantwortlichen für ihr gemeinsames Leiden getötet hat. Doch im nächsten Erinnerungsschub an Lucies Kindheit wird das Geheimnis um die Frau (Isabelle Chasse) gelüftet. Diese befand sich wie Lucie in dem Industriekomplex, der gleichen Tortur wie diese ausgesetzt, scheinbar bereits in einem späteren, noch viel grausameren Stadium der Folter. Während Lucie ihrer Peinigerin das ihr gebrachte Essen wieder entgegenspuckt und dadurch schließlich nötigt sie loszubinden und es durch ein Missgeschick schafft, aus ihrer Zelle zu entkommen, kann sie der in Ketten liegenden Frau in der Nebenzelle nicht helfen und muss die bereits dem Wahnsinn Verfallene schweren Herzens ihrem sicheren Tod überlassen.

Dieser Schuldkomplex ist es schließlich, der Lucie zeit ihres Lebens nicht in Ruhe, und in ihren Träumen die Frau aus ihrer Kindheit immer wieder präsent hat werden lassen. Auch der Konflikt zwischen den beiden Mädchen kommt schließlich zu einem jähen Ende, als Lucie bemerkt, was Anna vorhat und der Frau, bevor diese fliehen kann, mit aller Gewalt wie im Rausch mit dem Hammer den Schädel zu Brei schlägt. Die verletzte Anna sieht sich nun ihrerseits den Wutanfällen von Lucie ausgesetzt, die den vermeintlichen Verrat an ihrer Geschichte als einen Schock erlebt, und nicht fassen kann, dass ihre einzige Freundin, so wie alle anderem, ihrer Geschichte nie Glauben geschenkt hat. Doch bevor Lucie Anna etwas antun kann, wird sie von ihrer Psychose gänzlich übermannt. Im Wechsel aus ihrer eigenen und der Wahrnehmung von Anna wird die Frau als vorhanden oder als Wahnvorstellung von Lucie verdeutlicht, die schließlich in den Selbstmord von Lucie führt. Ein letztes Mal versucht sie ihrer Wahnvorstellung zu entkommen, indem sie aus dem Fenster springt und sich im Anschluss mit dem Messer den Hals durchtrennt. Einem Opferritual gleich, sinkt sie schließlich zu Boden, während der strömende Regen auf sie niederprasselt, und Anna ihr vergebens zuruft, wieder zu Sinne zu kommen.

Als Anna aus Verzweiflung nach der Aufbahrung ihrer Freundin ihre Mutter anruft, fällt ihr während des Gesprächs ein Hammer in ein offenes Fenster im Haus, der anscheinend sehr tief gefallen sein muss. Als sie dem schließlich nachgeht, stößt sie auf ein Labyrinth aus Gängen und einem ganzen Gewölbe, welches sich unter dem Haus befindet. In den Gängen findet sie schreckliche Bilder in großen Leuchtkästen, wie Mahnmale an der Wand hängend vor, die alle verschiedene Menschen aus unterschiedlichen Ländern zeigen, die sich in einer Art ekstatischem Zustand kurz vor dem Tode zu befinden scheinen. Das letzte Bild zeigt ein Motiv aus China, auf dem ein Mann, dessen Arme bereits abgetrennt sind, an einen Mast gebunden, von verschiedenen Männern zerstückelt wird, ohne dass der Tod bereits eingetreten ist. Dieses Bild hat George Bataille maßgeblich dazu veranlasst, über die Verbindung von Folter und göttlicher Ekstase Überlegungen anzustellen, da der Mann anhand der *Folter der hundert Teile*, die nur den schwersten Verbrechern vorenthalten wurden, auch wohl unter Opiumeinsatz, um die Folter länger aushalten zu können und für ihn eine unglaubliche Gewalttätigkeit beinhaltet.<sup>161</sup>

„Diese Gewalt – und ich kann mir noch heute keine irrsinnigere, grauenhaftere Gewalt vorstellen – erschütterte mich dermaßen, daß ich eine Ekstase erlebte. Mit diesem Beispiel möchte ich auf eine grundlegende Verbindung hinweisen: die Verbindung der religiösen Ekstase mit der Erotik, und im Besonderen mit dem Sadismus – des Uneingestehbarsten mit dem Erhabensten.“<sup>162</sup>

---

<sup>161</sup> Vgl. Bataille [1961] 1993, S. 246.

<sup>162</sup> Bataille [1961] 1993, S. 247.



Doch bevor die Hintergründe aufgedeckt werden, macht Anna einen weiteren grausigen Fund. In den sterilen Laboren des Kellergewölbes findet sie eine weitere Frau (Emilie Miskdijan), die furchtbaren Qualen ausgesetzt wurde, und die in einem ähnlich schlechten körperlichen Zustand ist, wie die Frau, die Lucie in ihren Träumen heimsuchte. Über und über mit Schnittwunden übersät, die Haut nur noch in porösen Fetzen vom Körper hängend, als Spiegel innerer, unsichtbarer Vorgänge, wirft dieses Bild einen beinahe unerträglichen Blick auf das Innenleben der Frau, der zutiefst erschüttert. Dieser Schockeffekt wird auch dadurch weiter gesteigert, dass die Frau zwar durchaus noch als Mensch zu erkennen ist, in ihrer hageren und ausgemergelten Gestalt und dem beinahe völlig zerstörten Leib allerdings eine größere Entfernung von durchschnittlicher Körperdarstellung kaum mehr denkbar ist. Mit diesem Wechsel in der Erzählung geht auch eine gestalterische Veränderung mit einher. Denn nun, da Anna erkennen muss, dass all die scheinbaren Hirngespinnste von Lucie sich tatsächlich abgespielt haben müssen, weicht auch die vorher mitreißende und sich immer im Geschehen aufhaltende Kamera zurück. Die hektischen, Authentizität suggerierenden Schwenks und Schärfeverlagerungen weichen einem statischen, beobachtenden Blick, und auch die Musik, die vorher nur rudimentär, und wenn dann pulsierend, das Geschehen untermalt hat, wird nun durch melodiöse, beinahe besänftigende Klänge ersetzt. Die Verlangsamung des Tempos, die spürbare filmische Reduktion, haben somit auf der einen Seite einen beruhigenden Charakter, doch gleichfalls lassen sie mit der neue gewonnenen Distanz zum Geschehen, die Gewalttätigkeit, die sich dem Betrachter in dem zerstörten Leib der Frau vergegenwärtigt, umso intensiver spürbar werden. Die Überführung der phantastischen Elemente, von der Handlungsebene in den Gestaltungsraum der diegetischen Erzählung, birgt allerdings auch im Weiteren einen entscheidenden Vorteil, denn der Zuschauer kann ab diesem Moment den Bildern auf keiner Ebene mehr vertrauen. Auch wenn Anna sich nun mit der Wahrheit auseinander setzen muss, wird ihr dazu nicht viel Zeit gegeben, denn während sie noch versucht die Frau daran zu hindern, sich die Haut vom Arm zu schaben, stürmen in schwarz uniformierte Fremde das Haus, erschießen die Frau, und nehmen Anna gefangen. Anna wird von einem Mann und einer Frau brutal in den Keller zurück gestoßen und angekettet, während die anderen Männer beginnen das Haus von allen Leichen zu säubern und völlig emotionslos im Garten in ein Erdloch werfen. Die bedrohliche Musik gibt einen Vorgeschmack auf die Aussichtslosigkeit, die Anna im Folgenden erwarten wird.

#### 4.1.3. Die Frau als Zentrum des Schmerzes

Nachdem Anna von ihrer Ketten befreit und auf einen Stuhl gefesselt wurde, erscheint unter Geleitschutz eine alte Dame (Gaelle Cohen), die sie gleich in ihrem ersten Satz davon in Kenntnis setzt, dass alles was Lucie erzählt hat der Wahrheit entsprochen haben muss. „Lucie Jurin ist uns doch vor 15 Jahren abgehauen, stimmt’s?“ erzählt sie ihr, dass sie damals noch sehr schlecht organisiert gewesen seien. Weiters wird nun aufgeklärt, dass Lucie durchaus die richtigen Peiniger mit ihrem Rachefeldzug erwischt hat, auch wenn es sich bei ihr nur um ein Opfer, wie bei allen Anderen, gehandelt hat. Die Erzählungen der Frau umfassen im Folgenden, in einem wissenschaftlichen Duktus gehalten, die Stufen, die ein Opfer durchleidet, wenn man es ganz gezielt und systematisch foltert. Im Unterton schwingt bereits mit, dass sie keinerlei Mitleid mit diesen Menschen aufbringen kann, da sie in ihren Augen als schwache, sich schließlich aufgebende Individuen, anzusehen sind. Hier wird nun eine erste Unterscheidung gemacht, zwischen dem „normalen Opfer“, das schließlich dem Wahnsinn anheim fällt, und „den Märtyrern“, die es schaffen, sich über diese Schwäche des Gemüts ehrenvoll hinwegzusetzen. Die absurde Wendung dieses Gedankens liegt bereits in der Forderung nach der völligen Überwindung der körperlichen Schmerzempfindsamkeit, wie überhaupt in Anbetracht der Souveränitätsforderung des Marquis de Sade alle Emotionen zur Versklavung des Menschen führen. Die von Bataille beschriebene Irrlehre von den Träumen einer grenzenlosen Souveränität des Marquis de Sade kann zwar an dieser Stelle nicht ausführlicher beschrieben, aber so weit vorgestellt werden, um ersichtlich zu machen, dass dies der Auslöser ist, welcher diese Gruppe von Menschen dazu bemächtigt haben mag, über das Leben Anderer willkürlich zu entscheiden.

„Das System Sades stellt die ruinöse Form der Erotik dar. Die moralische Isolierung bedeutet, daß alle Zügel abgefallen sind: Sie weist die den tiefen Sinn der Vergeudung hin. Wer den Wert des Mitmenschen zugibt, setzt sich notwendigerweise Grenzen. Die Achtung vor den anderen trübt die Sicht und hindert daran die ganze Weite des einzigen Strebens zu ermesse, das sich nicht dem Wunsch nach Vermehrung moralischer oder materieller Mittel unterordnet.“<sup>163</sup>

Das Streben nach Kontinuität in der Verneinung aller moralischer Werte ist der Ausgangspunkt, auf dem die Gruppe versucht, sich über die Fesseln der profanen Welt zu erheben, und Teil einer alles mit sich reißenen Überschreitung zu werden. Sie versuchen daher den Märtyrer, der alles Leid und alle Entbehrungen übersteht, mit allen Qualen der Welt zu beladen, und glauben, wenn sie jemanden gefunden haben, der dieses Leid übersteht, an einer göttlichen Erfahrung teilhaben zu dürfen.

---

<sup>163</sup> Bataille [1957] 1986, S. 167f.

Maurice Blanchot nennt diesen Zustand nach de Sade „Apathie“<sup>164</sup>, und dieser hat sich zur Aufgabe gemacht, allen spontanen Regungen des Gemüts und der Natur Widerstand zu leisten. Während Anna von der alten Dame die Aufgaben des Märtyrers erzählt werden, den sie seit 17 Jahren unter zahllosen Opfern vergebens gesucht haben, wird klar, dass Annas Schicksal in den Gewölben des Hauses besiegelt ist. Sie soll nach allen Gescheiterten ausgewählt sein, die aufgrund der totalen Negation des Seins bereit ist, die letztmögliche Überschreitung zu tätigen. Doch was die Gruppe an den Schriften Marquis de Sades erkennt, ist die Zielsetzung seiner Schriften, denn entgegen ihrer Annahme ging es de Sade nicht um die Transgression in sakraler Hinsicht, sondern um die Überschreitung in der absoluten Maßlosigkeit des Verbrechens.

„Das Verbrechen ist wichtiger als die Sinnlichkeit; das kaltblütige Verbrechen ist größer als das in der Glut der Gefühle verübte; aber das ‚in der Verhärtung des sensiblen Teils‘ begangene, das düstere und geheime Verbrechen ist bedeutender als alles, weil es der Akt einer Seele ist, die in sich alles zerstört und eine ungeheuerliche Kraft akkumuliert hat, die ganz eins geworden ist mit dem Antrieb zur totalen Zerstörung, die sie vorbereitet.“<sup>165</sup>

Doch die geheimnisvolle Gruppe in MARTYRS ist an der Aneignung des Heiligen in der völligen Negation profaner Werte interessiert; sie glauben, indem sie alles, was das Leben ausmacht, jemandem zu entreißen, selbst Teil einer heiligen Erfahrung zu werden und sich diese anzueignen. Bataille bemerkt zu diesem Streben allerdings, dass die wirkliche Souveränität gerade darin bestehen müsste, sich auf der Suche nach der Lust, der absoluten Überschreitung mit keiner geringeren zufrieden zu geben, und daher muß die Negation der Mitmenschen schlussendlich in die eigene Negation münden. Erstaunlich ist, dass dieses Streben anscheinend nur jenseits von religiös bedingten Glaubensfragen gelöst werden kann, denn alle Beispiele, die die Frau über die Jahrhunderte Anna zeigt, waren nicht religiös motiviert. Gerade diese Unberechenbarkeit ist es nun, die die Gruppe in den absoluten Destruktionswahn ihrer Mitmenschen treibt. Da es nicht zu bestimmen ist, wer als Märtyrer geeignet ist, verhalten sie sich wie es Paranoiker tun würden. Sie töten und foltern wahllos und hoffen so, irgendwann zu ihrem Ziel zu gelangen. „Wir haben alles versucht, sogar Kinder. Es hat sich herausgestellt, dass die Transfiguration Frauen leichter fällt. Jungen Frauen. Das ist so.“ Mit diesen Worten verlässt sie Anna und überlässt sie ihrem Schicksal. In der alten Dame erkennen wir somit die souveräne Gestalt, die von de Sade beschrieben wurde, die für das Erreichen ihrer Ziele bereit ist, jedes Opfer in Kauf zu nehmen und alle moralischen und materiellen Hürden dafür in Kauf zu nehmen.

---

<sup>164</sup> „Die Apathie ist der Geist der Negation, angewendet auf den Menschen, er gewählt hat souverän zu sein.“ Vgl. Bataille [1957] 1986, S. 168.

<sup>165</sup> De Sade zitiert nach Bataille [1957] 1986, S. 169.

„Der souveräne Mensch Sades bietet unserem Elend keinen Wirklichkeit an, die ihn transzendiert. Er hat sich aber in seiner Verwirrung zumindest der Kontinuität des Verbrechens geöffnet! Diese Kontinuität transzendiert nichts: sie geht nicht über das hinaus, was versinkt. Doch verbindet Sade [...] die unendliche Kontinuität mit der unendlichen Destruktion.“<sup>166</sup>

#### **4.2.4. Destruktion als religiöser Akt**

Als Anna erwacht, befindet sie sich nun an der gleichen Stelle, an der sie während ihrer Erkundungen im Haus, die Frau am Tag vorher befreit hat. Nichts in diesen Räumlichkeiten verweist auf Leben, oder etwas von der Natur geschaffenes. Die Wände sind aus Beton, es gibt keine Fenster. Der einzige Ausweg ist eine mit Metallschlössern gesicherte Luke, aus der eine lange Treppe hinuntergefahren werden kann. Die klinisch kalte, funktionale Einrichtung, erinnert ebenso an Labore wie Gefängnisse, ohne Möglichkeit etwas Persönliches aufzubewahren. Der Handlung wird im Folgenden so gut wie jegliche Dramatisierung der Ereignisse entrissen. Wie in eine Art Laborfilm, wird mit starrer Kamera und ohne Musik, die streng nach System ablaufende Brechung von Annas Willen beschrieben. Nachdem sie anscheinend tagelang nichts zu Essen bekommen hat, wird sie von einer Frau mit einem grünen Brei gefüttert und bei Nichtannahme der Speise so lange ins Gesicht geschlagen, bis sichergestellt wurde, dass sie die Nahrung auch geschluckt hat. Im Wechsel mit der Nahrungsaufnahme bekommt sie von einem dicken, sehr starken Mann Besuch, der die kleine, zierliche Anna so lange prügelt, bis sie besinnungslos zu Boden kracht. Diese beiden Ereignisse wiederholen sie nun ohne nennenswerte Abweichung, auch wenn ihre dazwischen einmal die langen Haare geschnitten werden. Das Abschneiden der Haare in mehreren Stufen trägt somit auch zur langsamen Entkleidung von Anna bei, der mit jedem weiteren Tag ein Stück ihrer Identität geraubt wird. Durch die anteilnahmslose Betrachtung ihrer Marter, das tägliche Zusammenschlagen bis zur Bewusstlosigkeit, und die völlige Reduktion auf das Geschehen ihres Niedergangs, weicht auch die letzte Hoffnung, dass Anna diesem Irrsinn auf irgendeine Weise entkommen kann. Der Film fokussiert daher ganz gezielt auf die letzte mögliche dramaturgische Wendung und Fragestellung, ob es sich bei Anna um die gesuchte Märtyrerin handeln könnte oder nicht, und demzufolge, ob es Anna gelingen wird können, die Folter zu überstehen. Als Anna schließlich, schon beinahe gebrochen, in Tagträume versunken vor sich hin vegetiert, wird aus dem Off die Stimme von Lucie hörbar, die Anna zu leichten Klavierklängen immer wieder die Frage stellt, warum sie nie Angst hat, so wie sie, und immer so stark und tapfer ist.

---

<sup>166</sup> Bataille 1957, S. 173.

In diesem kleinen Exkurs wird die Widerstandsfähigkeit von Anna auf die Liebe und Freundschaft von Lucie zurückgeführt. In ihren Fantasien fragt sie ihre Freundin, ob sie da sein werde, wenn sie es nicht schafft, was diese mit „Ja“ beantwortet. Anna gibt sich also selbst in Form dieses spirituellen Monologs die Befähigung, sich aufgeben zu dürfen und nicht mehr gegen ihr Schicksal anzukämpfen. In der nächsten Szene wird sie daraufhin auch zum ersten Mal ihr Essen ohne Widerstand zu sich nehmen, den brutalsten Schlägen des Mannes liefert sie sich nun völlig ohne Gegenwehr aus. Während ihr völlig geschwollenes Gesicht von den Schlägen gezeichnet ist, besitzt sie immer noch soviel innere Kraft, dass die Frau an ihrer Seite sie schließlich für die letzte Stufe der Marter bereit befindet. In einem ersten intimen Moment zwischen der Frau und Anna streichelt diese ihr schließlich über die Wange und beruhigt sie, als ob es ihr eigenes Kind wäre, das sie sich nun gegenüber nichts mehr zu Wehr wird setzen müsse. In diesem letzten Schritt nun wird Anna in ein Rad eingespannt und der Mann zieht ihr mit chirurgischer Gründlichkeit die Haut vom Körper. Das Motiv der Häutung als letzte Instanz der Identitätsauflösung steht in absolutem Gegensatz zur glatten, makellosen, hellen Oberfläche als ästhetischem Ideal.<sup>167</sup> Das völlig routinierte und emotionslose Vorgehen des Mannes erscheint in einem umso groteskeren Umfeld, da dieser wirklich Arzt sein muss, und sich wie nach einer normalen Operation üblich, langsam entkleidet, duscht und zum Frühstück begibt. Doch während er sich noch einen Blutspritzer vom Hals wäscht, dringt ein Schrei aus dem Keller, in den die Frau gerade mit einer weiteren Schüssel Brei unterwegs war. Anna ist nun anscheinend in den Zustand übergetreten, von dem Mademoiselle in den Berichten der Überschreitung erzählt hat, denn in ihren Augen sei keinerlei Schmerz mehr zu sehen, sie ist völlig entspannt. Davon kann man sich im folgenden Bild einen eigenen Eindruck verschaffen, denn während Anna auf den Knien, bis aufs Gesicht völlig gehäutet, in die Leere starrt, dringt die Kamera wie ein Skalpell immer tiefer in ihr Auge ein, die sakralen Klänge von Rauschen und Brummen verdeutlichen diesen spirituellen Moment, an dessen Ende eine Sonne sich langsam zu einem Lichttunnel verdichtet. Anna ist auf der Schwelle zur Kontinuität, wie sie Bataille als Übergang zwischen zwei diskontinuierlichen Wesen beschrieben hat, sowohl ihrem Körper entwichen als auch selbst ganz Körper geworden. Während die alte Dame herbeigerufen wird, gleitet die Kamera aus Anna Auge wieder heraus und wie eine Jesusgestalt am Kreuz hängend, blickt sie schließlich völlig aufgelöst in die Ferne.

---

<sup>167</sup> James Elkins hat in seiner Untersuchung der Kunst der Renaissance schon bereits bei den Skulpturen Michelangelos und Raphaels die Idealisierung der Haut als Marmor festgestellt. Hierbei erscheint sie als makellose, glatte Oberfläche, die in ihrem Idealzustand zugleich als transparente wie lichtreflektierende Fläche erscheint. Vgl. Shelton 2008, S. 324.

Während Anna, in eine Art Aquarium, der alten Dame ihre Eindrücke von der anderen Welt, die sie gesehen hat, noch mitteilen kann, ohne dass der Gesichtsausdruck der alten Dame von diesem Eindruck künden würde, wird bereits in der nächsten Szene auf mehrere Dutzend teure Automobile umgeschnitten, die alle die Einfahrt zum Haus nehmen. In der Empfangshalle versammeln sich schließlich mehrere Dutzend alte Menschen, die alle einem adeligen oder aristokratischen Hintergrund zu haben scheinen, um über die Tatsache unterrichtet zu werden, dass Anna es als erster gelungen ist, zur Märtyrerin zu werden und davon zu berichten. Der Redner schließt mit den Worten: „Ich erwarte von ihnen besonderen Respekt ihr gegenüber.“ Dieses Zeugnis soll ihnen von Mademoiselle, wie die alte Dame von ihnen genannt wird, in Kürze überbracht werden. Doch diese entscheidet sich dafür, das Erlebte für sich zu behalten, und bevor sie vor die Gemeinschaft tritt, richtet sie sich mit einem Revolver selbst, nicht ohne vorher ihrem Assistenten, dem Redner Etienne, noch mitzuteilen, dass er weiter zweifeln solle, was ihm nach dem Tod erwartet. Bevor der Abspann kommt wird noch die Bedeutung des Wortes Märtyrer: Substantiv von Griechisch: marturos: Zeuge, eingeblendet und ein letztes Mal auf die transzendierende Anna umgeschnitten. Die letzte Wahrheit des Lebens, die nur an der Schwelle zum Tod erkennbar wird, ist somit von der alten Dame als eine individuelle Erfahrung geadelt, die man nicht mit anderen teilen kann. Es bleibt zu klären, ob ihre Tat, der Freitod, auch als Aufforderung zu gelten hat, dass es ihre Mitstreiter es ihr gleichtun sollten oder gar müssten. In der Glorifizierung des Märtyrertodes liegt in der Schlussfolgerung des Filmes auch eine Gefahr, die die Deutung nicht als eine eindeutige erscheinen lässt, denn das Gesehene von Anna wird zwar als kommunizierbar dargestellt, auf der anderen Seite aber schließlich von der nächsten Person mit in den Tod genommen. Indem sich die Dame diesem Fortgang durch ihren Freitod widersetzt, kann man somit auch folgern, dass ihr Suchen nach Erlösung in der Qual Unschuldiger als sinnlos und schließlich als verwerflich verurteilt wird. Bataille bemerkt zu dieser Art der gewaltsamen Opferung auch, dass sie allein der Religion vorbehalten ist.

„Durch den gewaltsamen Tod wird die Diskontinuität eines Wesens gebrochen: Was bleibt und was in der **eintretenden Stille die angstvollen Seelen spüren, ist die Kontinuität** des Seins, der das Opfer zurückgegeben wurde. Nur eine spektakuläre Tötung, unter Bedingungen vollzogen, die der Ernst der Religion und der Religionsgemeinschaft bestimmen, ist geeignet, zu offenbaren, was gewöhnlich der Aufmerksamkeit entgeht. Übrigens könnten wir uns nicht vorstellen, was im geheimsten Inneren der Anwesenden sich abspielt, wenn wir uns nicht auf religiöse Erfahrungen beziehen könnten, die wir persönlich gemacht haben, und wäre es in unserer Kindheit. Alles bestätigt die Annahme, daß das **Heilige** der primitiven Opfer im Wesentlichen dem **Göttlichen** der gegenwärtigen Religionen analog ist.“<sup>168</sup>

Der Gruppe in MARTYRS ist diese Nähe zur Religion allerdings abhanden gekommen.

---

<sup>168</sup> Bataille [1957] 1986, S.79.

Somit wird das Opfern von Menschen als reiner destruktiver Akt der Zerstörung entlarvt, der folglich auch niemals zu einer Überschreitung im Sinne der Kontaktaufnahme mit der Kontinuität des Seins führen kann. Dass es Anna gelingt, sich über die nihilistischen Absichten ihrer Peiniger hinwegzusetzen, bedeutet eine schwache, wenn auch deutliche Absage an jegliche Form der souveränen Aneignung über die moralischen Grenzen der profanen Gesetzmäßigkeiten, die die Menschen sich für ihre eigene Verknechtung und dem Ausschluss von einer heiligen Welt auferlegt haben.

### **4.3. IRREVERSIBLE (IRREVERSIBLE, 2002)**

#### **4.1.3. Der Tunnel der Zeit**

Gaspar Noés zweiter Spielfilm beginnt mit einer Umkehrung des bekannten Verlaufes eines Filmes. Die Filmtitel ziehen von unten nach oben durchs Bild und deuten somit das Ende der Handlung an. Doch was zuerst als ein eigenwilliger Einfall erscheint, erweist sich im Folgenden als konsequente Umkehrung der Erzählung, in der die Ursache stets der Wirkung folgen wird. Nachdem der durchs Bild ziehende Fluss von Namen schließlich rechts aus dem Bild kippt, werden zu einem monotonen Technosound, der von Kälte und Emotionslosigkeit geprägt ist, die Namen der Hauptdarsteller eingeblendet, und schließlich ein Schriftzug.

„Le temps détruit tout“ die „Zeit zerstört alles.“ Diese Zeilen werden wiederkommen, nachdem sich die Kamera in wüsten Windungen an einer Häuserwand empor gearbeitet hat und in ein Zimmer durchs Fenster gelangt ist, in dem zwei Gestalten auf einem schäbigen Bett lungern. Der eine der beiden ist als Darsteller des Pferdemetzgers aus SEUL CONTRE TOUS, Noés vorherigen Film zu erkennen, und er erzählt auch in diesem Film seine Geschichte erneut, die auch schon SEUL CONTRE TOUS eingeleitet hat. Ob der Ort ein Gefängnis oder ähnliches darstellt, ist nicht mit Bestimmtheit auszumachen, aber der Redeschwall von Nahon ist den Gedankenketten vergleichbar, mit denen er versuchte, seine Tochter vor der Ungerechtigkeit dieser Welt zu beschützen und sein Handeln zu legitimieren. In seinen Erzählungen hat es den Anschein, als ob er das Unglück, welches ihm widerfahren ist, auf die Begierde zurückführt, die ihn in inzestuösem Verlangen nach seiner Tochter aus der Gesellschaft stieß. Doch an einer Auflösung dieser Geschichte ist auch IRREVERSIBLE nicht interessiert.

Die rotierende Kamera hält die Gegenstände keine Sekunde in einem ruhigem Ensemble und gleitet schließlich wieder aus dem Fenster, als das Gespräch auf den schwulen S/M Club RECTUM kommt, der vor der Tür des Hauses zu liegen scheint.

Das Alles passiert ohne merklichen Schnitt, immerzu streift die Kamera, ohne sich auf ein Ereignis oder eine Person genau festlegen zu wollen; wie ein hysterischer Flaneur sucht sie nach dem aufregendsten Moment, um auf diesem für kurze Zeit zu verharren. Ins Zentrum der Aufmerksamkeit rücken nun allerdings erstmals zwei Männer, die sich in Gewahrsam der Polizei finden, wobei der eine verletzt auf einer Bahre aus dem Club getragen, der andere völlig apathisch neben ihm in Handschellen abgeführt wird. Für das Geschehen ist keine Erklärung ersichtlich. Auch die Kamera interessiert sich nicht länger für die beiden, sondern rast an ihnen vorbei in die Untiefen eines Kellergewölbes. Das ganze Clubsetting gleicht einer unterirdischen Höhle mit labyrinthischem Charakter, aus der es kein Entkommen zu geben scheint. Musik und Licht tragen ebenfalls dazu bei, um jede Form von Orientierung im Keim zu ersticken.

Durch stroboskopartige Beleuchtung kommen in den dunklen, roten Gängen kleinere Gruppen von harten Sex praktizierenden Männern in Lederkleidung ins Bild, die die Kamera explizit, wenn auch nur von kurzer Dauer, einfängt, und die Sehgewohnheiten auf eine harte Probe stellen. Das ganze Geschehen ist von einem grollenden, fipsendem Sound begleitet, der eine entindividualisierte S/M Orgie der völligen Entgrenzung trefflich untermalt. In diesem absurden Schauspiel des enthemmten Sexualtriebes findet sich die nach Bataille bestimmende Eigenschaft der Orgie verwirklicht, die eine völlige Umkehrung der Werte beinhaltet. In diesem Geschehen ist die Frage nach sozialem Rang, Herkunft, Hautfarbe und sonstigen profanen Verhaftungen irrelevant. Das Einzige, was zu zählen scheint, ist das sich Ausliefern und Ablegen der persönlichen Manifestation des Charakters zum Zwecke der vom Fortpflanzungstrieb losgelösten schwulen Sexualität.

„Das Fest ist an sich Leugnung jener Schranken, die die Arbeitswelt setzt, aber die Orgie ist das Zeichen für eine völlige Umkehrung.“<sup>169</sup> An dieser Umkehrung haben auch die beiden Männer vom Beginn der Szene auf einmal Teil, denn plötzlich befinden wir uns wieder am Eingang des Clubs, allerdings zeitversetzt, denn sie sind beide wieder unverletzt und reden voller Aggression auf den Türsteher ein, der sie schließlich, nachdem sie gezahlt haben, einlässt. Marcus (Vincent Cassel) und Pierre (Albert Dupontel) sind, wie aus dem Gespräch klar wird, auf der Suche nach einem Mann, der sich El Tenia (Der Bandwurm) nennt, und den die beiden im Club vermuten. Sie stürmen voller Wut die Treppe hinab und arbeiten sich erneut, wie vorher schon die Kamera, durch die labyrinthischen Gänge und Kabinen der Einrichtung.

---

<sup>169</sup> Bataille [1957] 1986, S. 109.



Die Szene wird genauso wie die vorhergegangene als lange Plansequenz aufgebaut, und während dem gesamten Film wird jeder Zeitabschnitt, der jeweils dem Handlungssegment nachfolgend diesem vorangestellt wird, immer nur in einer langen Einstellung präsentiert werden. Nachdem Marcus, ohne Rücksichtnahme auf das Wohlwollen der sexuell aktiven Gäste, Unmut verbreitet, werden die Gäste schließlich ihrerseits ungehalten, und so kommt es nach einem längeren Wortgefecht zwischen Marcus und einem Mann, den er fälschlicherweise für El Tenia hält, zu einem fatalen Zweikampf. Wenn in späteren Szenen der Gesuchte ins Bild rückt, wird man sicher erinnern, dass er wirklich unter den Gästen war, allerdings unbeteiligt im Drogenrausch das Geschehen von der Seite beobachtend. Während der Kampf beginnt, scheint es zuerst, dass Marcus die Oberhand behalten wird, doch schnell wirft ihn der Mann zu Boden und zerbricht mit einem kurzen Ruck seinen Arm unter seinem Knie wie ein Streichholz. Gleich darauf, und von den umherstehenden Gästen zusätzlich angefeuert, beginnt er, Marcus anal zu vergewaltigen, der zu keinerlei Gegenwehr mehr fähig ist. Doch schon nach kurzer Zeit wird der Vergewaltiger nun seinerseits von Marcus gestoßen, indem ihm der herbeigeeilte Pierre mit einem Feuerlöscher ins Gesicht schlägt. Nun folgt die bisher wahrscheinlich drastischste Ausformulierung eines sich in einen Blutrausch verwandelnden Gewaltexzesses, der in dieser Form jemals die Leinwand erblickt hat. Denn Pierre kann nicht etwa nach dem Schlag aufhören zuzuschlagen, noch wendet sich die Kamera auch nur einmal ab, vielmehr schlägt Pierre dem bereits am Boden liegenden Mann unaufhörlich mit dem Feuerlöscher auf den Kopf, bis dieser nur noch eine undefinierbare Masse ist. Was diese Sequenz als radikal nihilistischen Destruktionsakt kenntlich macht, ist die Vehemenz, mit der jegliches beruhigende Element aus dem Geschehen ausgeklammert wird. So finden sich sowohl lustvoll grinsende Gäste im Raum, als auch der dumpfe und monoton brummende Soundteppich, der die Intensität erhöht. Am frappierendsten erscheint die Tatsache, dass diese Szene ebenfalls ohne Schnitt auskommt, und neueste digitale Bildbearbeitung die erschreckende Betrachtung einer völligen Zertrümmerung des menschlichen Kopfes, über eine Zeitspanne von sich unendlich ziehender Dauer, erstmals ermöglicht. Unschwellig trägt zur Verstörung auch die für den Zuschauer völlig unmotivierte Handlung der beiden Männer bei, deren Beweggründe zu diesem Zeitpunkt noch völlig im Dunkeln liegen.

#### **4.3.2. Das Verlangen und die Schuld**

Im nächsten Zeitsprung, der an die finale Gewalttat anknüpft, fahren Marcus und Pierre mit einem anscheinend gestohlenen Taxi durch die Vororte von Paris.

Marcus ist völlig aufgelöst und stürmt ein Cafe, dessen Gäste er wüst beschimpft, nachdem ihm dort niemand den richtigen Weg ins RECTUM sagen kann. Nachdem er einer Schlägerei nur knapp entronnen ist, spricht er weitere Passanten, die alle lethargisch und anscheinend im Drogenrausch sinnlos am Wegesrand herumstehen, auf den Club an und bekommt schließlich von einem kleinen Dealer einen Tipp.

Bis dahin weiß der Zuschauer immer noch nicht, warum die beiden auf der Suche nach dem Mann und dem Club sind, da die reverse Erzählung jede Sinnhaftigkeit ihres Handelns konsequent ausklammert. Nach dem nächsten Sprung zurück im Zeittunnel der Erzählung wird nun ersichtlich, wie die beiden zu dem Taxi gekommen sind. Wild gestikulierend halten sie einen vietnamesischen Taxifahrer an, sie zu dem entsprechenden Laden zu fahren, welchen dieser allerdings genauso wenig kennt, wie alle anderen bisher in Erscheinung getretenen Gäste. Hier wird nun zum ersten Mal ein wenig Licht in das Verhältnis der bisher kaum charakterisierten Männer gebracht. Pierre versucht Marcus ständig zu beruhigen und ihm die Sinnlosigkeit ihrer Suche vor Augen zu führen. Mehrmals weist er ihn darauf hin, dass alles nicht geschehen wäre, wenn er sich mit der gleichen Inbrunst um Alex (Monica Bellucci) gekümmert hätte, wie er sich nun in die Suche nach dem geheimnisvollen Mann stürzt. Während die Männer sich im Taxi anbrüllen, vollführt die Kamera Bewegungsabläufe, die an sich gar nicht in dieser möglich sein könnten, gleitet einfach einmal aus dem Wagen heraus und durch ein anderes Fenster wieder hinein, ohne dass ein Schnitt zu erkennen wäre. Die Kameraarbeit liegt dabei stetig einer mit allen Mitteln vollführten Annahme des möglichst effizienten Distanzverlusts zum Geschehen zu Grunde.

In der nächsten Szene erfährt man nun, dass anscheinend etwas mit Alex, Marcus aktueller Freundin und wie sie dann herausstellt Pierres vorherige Lebensgefährtin, die er immer noch liebt, passiert sein muss. Es scheint sich um ein Motiv der Rache zu handeln, welches Marcus antreibt und wie sich gezeigt hat in einem fatalen Ausgang für alle Beteiligten mündete. Nach einer Weile finden sie die Prostituierte, die, wie sich in der Sequenz danach zeigen wird, ebenfalls am Schauplatz des Geschehens, in dem Alex brutal vergewaltigt und zusammengeschlagen wurde, anwesend war. Nachdem Marcus sie mehrfach bedrängt und geschlagen hat, gibt sie ihnen die Identität des Täters preis. Dieses Element der blinden Rache fand in exploitativen Genrebeiträgen der 70er Jahre des letzten Jahrhunderts seine erste starke Ausprägung, die man gemeinhin neben Selbstjustizfilm auch als *rape-revenge-movies* bezeichnete, und auf die IRREVERSIBLE nach Stiglegger deutlich verweist.

„Ein ‚primitiver Sinn für Gerechtigkeit und Moral‘, ‚Sentiment‘, pornographische Impulse sowie ein gelegentlich morbider Sinn für Humor spielen in dieser zynischen Variante des Actionfilms eine wesentliche Rolle. [...] In DEATH WISH (Ein Mann sieht rot; 1974; R: Michael Winner) wird der von Charles Bronson gespielte Mann Kinsey ebenfalls zum Rächer, nachdem Frau und Tochter von drei Straßengangstern vergewaltigt und schwer verletzt wurden, und auch er wird die Täter nie finden und zur Rechenschaft ziehen können. Dafür verwundet und tötet er eine Reihe anderer Straßengangster, die er zuvor zum Verbrechen animiert.“<sup>170</sup>

IRREVERSIBLE folgt in dieser Hinsicht durchaus einer Tradition von Filmen, die das Motiv der blinden Rache, die auf moralischer Seite nicht legitimiert wird, zu keiner Erlösung führt. Somit begibt sich IRREVERSIBLE auch auf den Pfad einer Parabel über das Verständnis von Gerechtigkeit. In Zeiten, die im Film beschrieben werden, und in denen die alleinige Ausübung von Gewalt in den Händen des Staates liegt, staut sich bei scheinbarer Ungerechtigkeit die Wut in den Individuen so lange auf, bis es zu explosiven Freisetzungen von Gewalttätigkeit kommen kann. Doch der Verlauf der Handlung weicht von dem Muster der beschriebenen Beispiele durch seine gestalterische Anordnung ab. So erfährt die Reaktion auf ein Verbrechen, dass ja zu diesem Zeitpunkt noch gar nicht stattgefunden hat, vom Filmemacher auch keine Legitimation, wie sie im konventionellen Spielfilm als notwendig angesehen und ausgewiesen wird. In der nächsten Szene rückt der Ausgang des Verbrechens in greifbare Nähe. Zu Beginn wird Pierre von einem Polizisten zu dem sich anscheinend gerade erst stattgefundenen Vorfall befragt, der mit kaum vernehmbarer Stimme versucht, auf die immer ungehaltenen Fragen zu antworten. Dabei wird sowohl festgestellt, dass Pierre mit Alex zusammengelebt hat, als auch, dass sie nun die Freundin von Marcus ist. Nach der Anhörung stehen beide völlig apathisch auf der Straße und starren ins Leere, wobei Marcus unter schwerem Drogeneinfluss zu stehen scheint. Nach einer kurzen Spanne werden die beiden von einem fremden Mann angesprochen, der sich vordergründig um das Wohl des Opfers bemüht zeigt, allerdings schnell klar wird, dass er es sein wird, der Marcus und Pierre die Chance geben wird, sich an dem Täter zu rächen, wenn sie ihn dafür bezahlen. „Der, der das getan hat, hat Blut vergossen. Blut schreit nach Rache.“ „Der Mensch hat das Recht auf Rache“ erzählt er Marcus, der nach kurzer Überlegung auf das Angebot einsteigt. Im nächsten Moment bekommt der Zuseher dann zu sehen, was Marcus in blinde Rache hat stürzen lassen. Als die beiden Männer die Party verlassen, finden sie Alex, die mit völlig aufgeschlagenem Gesicht von Sanitätern auf einer Bahre wegtransportiert wird. Der Schmerz und das Grauen grenzenlosen Leids wird für Marcus in diesem Moment der entrissenen Liebe zum ersten Mal greifbar.

---

<sup>170</sup> Stiglegger 2006, S. 206f.

In dem Angriff auf die Statuten, die für ihn eine heile Welt bedeutet haben, bricht auch der Wunsch nach sexueller Entgrenzung zusammen, einzig ein unbändiger Wunsch nach der Zerstörung selbst bleibt in ihm zurück. Die Gewalt wird somit, einem Virus gleich, von Individuum zu Individuum weitergegeben, auch wenn sich am Ende der Kreis nicht schließt, sondern nur in noch mehr Hass münden wird. Die Fassade des friedlichen Zusammenlebens ist auch in IRREVERSIBLE eine brüchige; sobald die Gewalttätigkeit einmal in die Welt gesetzt ist, kann sie nicht mehr aufgehalten werden, sondern überträgt sich von einem zum nächsten, nicht ohne, dass sie sich zusätzlich zumindest in der sie erzeugenden Hoffnungslosigkeit weiter potenziert. Dann entschwindet die Kamera wieder, dreht sich in der Luft, die Schärfe verlierend, wieder um sich selbst, bis sie schließlich ebenfalls nur zeitversetzt auf der gerade das Haus verlassenden Alex landet, die auf die Straße tritt, und nach einem Taxi ruft. Als keines zum Anhalten bereit ist, wird ihr von einer nahe stehenden Passantin eine Unterführung empfohlen, ein entsetzlicher Fehler, wie sich gleich zeigen soll.

#### **4.3.3. Die Überschreitung im Akt der Gewalt**

Der Zuschauer folgt Alex mit einigen Schritten Abstand, wie sie sich langsam auf den abfallenden Weg in den Tunnel begibt, in dem niemand zu sehen ist. Kurz bevor sie um die Ecke biegt, schwenkt die Kamera in den Himmel, über den Eingang steht ein Schild mit der Aufschrift: „PASSAGE“. Als Alex die Hälfte der Unterführung schließlich durchquert hat, kommt ihr von der anderen Seite ein Mann und die vorher schon gesehene Prostituierte entgegen, die von dem Mann augenblicklich heftig zusammengeschlagen wird. Alex erschrickt und lenkt somit die Aufmerksamkeit des Mannes auf sich, der, nachdem sich sein erstes Opfer aus dem Tunnel gestohlen hat, nun ganz ihr zuwendet. Zu Beginn scheint das Ganze noch in einem rituellen Machtkampf mit anfänglichen Provokationen zu verlaufen, doch schnell wird klar, dass der Mann mit dem Namen El Tenia (Jo Prestia) seine ganze Frustration an Alex als Vertreterin der ihm verhassten Bürgerklasse, einer „High Society Bitch“, wie er sie beschimpft, auslassen will. Obwohl er anmerkt, von Frauen nichts zu wollen, empfindet er sich doch von Alex sexuell erregt, zwingt sie, sich auf Boden zu legen.

Die nun folgende neunminütige Vergewaltigungsszene ist sicherlich neben der anfänglichen Gewaltexplosion eine weitere unerträgliche Darstellung, die mit maximaler Verdichtung den Zuschauer attackiert. Die Kamera gleitet nach dem anfänglichen ruhigen Verharren in eine sich knapp über dem Boden befindende Position und verharrt während der gesamten Notzucht von Alex in dieser ohne jegliche Regung. Dabei wirkt das stilisierte Setting auf merkwürdige Weise streng ästhetisiert.

Zunächst einmal wird das Breitwandformat voll genützt, um die auf dem Boden Liegenden zentral ins Bild zu rücken. Es ist kein Ton zu vernehmen, außer dem monotonen Winseln von Alex, des unter der Hand von El Tenia, der ihr den Mund zuhält, durchdringt und seinen von Hass und Niedertracht gekennzeichneten Kommentaren und Beschimpfungen. Der rot ausgeleuchtete Tunnel, der so die Assoziation eines negativen Geburtskanals besitzt, trägt dazu bei, dass die anale Penetration, die ohne Veränderung des Kamerablicks nicht zu enden scheint, den lebensverneinenden Vernichtungsakt weiter auflädt. Doch selbst als El Tenia in ihr gekommen ist, und das Unglück scheinbar zu einem Ende findet, ist der Hass auf Alex und das, was sie für ihn repräsentiert, noch nicht abgegolten. Mit blinder Raserei tritt er ihr mehrmals ins Gesicht, bricht ihr die Nase, und setzt sich schließlich auf sie, um ihr mit etlichen Faustschlägen das Antlitz endgültig ein für allemal zu zerstören. Die Dauer und Struktur der Szene ist aber auch noch in Hinblick ihres absoluten Zerstörungswillens bemerkenswert. Der Zuschauer, der den Ausgang des Geschehens ja schon kennt, wird so in eine unerträgliche, beinahe als masochistisch zu bezeichnende Rolle gezwungen, der von der schonungslosen Direktheit der Szene überrollt wird. Dabei ist ihr auch wegen der oben beschriebenen Stilisierung in keinsten Weise eine authentifizierende Absicht zu unterstellen, vielmehr scheint es Noe darum zu gehen, eine Vergewaltigung als höchste Instanz der Überschreitung darzustellen. Somit spielt der Film auf der einen Seite mit allen erdenklichen Mitteln der Inszenierung, um die grausige Tat als ästhetisch ansprechend ins Bild zu setzen, um gleichzeitig ohne Unterlass, die völlige Destruktion des Opfers zu betonen. Auch dadurch, dass bis zu diesem Zeitpunkt keinerlei Charakterisierung weder von Alex noch von El Tenia stattgefunden hat, lenkt er alle Aufmerksamkeit weiter auf den niederschmetternden Effekt der Zerstörung und Erniedrigung der Frau durch den Mann. In dieser Welt findet sich somit nicht ein kleinster Ansatz einer sakralen Ebene. Die Protagonisten sind ihren Trieben und der Gewalt ihrer Umwelt schonungslos ausgesetzt, und müssen sich ohne Hoffnung auf Erlösung in ihr Schicksal fügen. Auch mit der nächsten Szene, die Marcus und Pierre auf der angesprochenen Party zeigen, wird dieser Eindruck weiter untermauert. Während Marcus, sichtlich betrunken, auch vor Kokskonsum nicht zurückschreckt, versucht Pierre den Vernünftigen zu mimen, als der er auch im späteren Verlauf der Handlung in Erscheinung getreten ist. Die Rechtfertigung für den Gewaltexzess, der an dieser Stelle nachgereicht werden könnte, wird allerdings verweigert; Marcus wird als egoistisch, frauenfeindlich, und als Schwulenhasser ausgewiesen, zu dem man keinerlei Sympathiegefühl aufbauen kann. In dieser Hinsicht unterwandert der Film auch die Erwartungshaltung, moralisch integere Personen zu präsentieren, um ihr Handeln gutzuheißen und schließlich auch zu motivieren.

Mit seinen dummen und kindischen Verhalten motiviert Marcus sogar Alex überstürztes Verlassen der Party, wodurch ihm eine Teilschuld zugesprochen wird. In der nächsten Szene wird die Beziehung der drei untereinander dann nachgereicht. Auf dem Weg zur Party unterhalten sie sich über die Träume und in welcher Weise Marcus es schafft, Alex zum Orgasmus zu bringen, was Pierre selbst anscheinend während all der Jahre verwehrt geblieben ist. Pierre wird als ein feinfühligster Intellektueller eingeführt, der sich zwar sicherlich liebevoll um Alex gekümmert hat, allerdings immerzu in seiner Welt der Bücher befangen und ständig Fragen wälzend, ihr irgendwann nicht mehr gewachsen war. Marcus hingegen erscheint als das genaue Gegenteil. Er wirkt eher oberflächlich und einfältig, kann sich aber auf seinen Charme verlassen, mit dem er Alex um den Finger wickelt, auch wenn er ihr intellektuell nicht gewachsen zu sein scheint. Pierres nicht enden wollender Monolog über die Orgasmuszufähigkeit von Alex, der den beiden anderen sichtlich unangenehm erscheint, zumal in der U-Bahn auch noch weitere Gäste sitzen, lässt allerdings auch ihn nicht als ausgeglichen und mit seiner Situation zufrieden erscheinen. Einzig Alex ist immer wieder amüsiert und zu Scherzen aufgelegt, genießt förmlich den Ausblick auf einen schönen Abend an der Seite zweier Männer, zu denen sie jeweils eine starke Affinität und Verbindung spürt. Es wird nichts ausgespart, und auch wenn Nähe zu den Personen vorgegeben wird, ist es doch eine Suche nach der unter der Oberfläche liegenden Wahrheit, die das Geschehen als unabwendbar kenntlich macht. In der alltäglichen Situation von befreundeten Menschen die zusammen auf eine Party gehen, wird das folgende Ausmaß des Schreckens wiederum als eine absolute Notwendigkeit charakterisiert, die in der Gesellschaft selbst eine Begründung haben muss.

#### **4.3.4. Bedingungen der Erotik**

Im letzten Kapitel und somit am Anfang der Geschehnisse, finden wir uns schließlich in der Wohnung von Alex und Marcus, die beide nackt schlafend auf dem Bett liegen, während Pierre anruft und auf den Anrufbeantworter spricht, dass sein Auto leider kaputt ist, und zu ihnen mit der U Bahn gefahren kommt. Es wird zum wiederholten Mal auf die Unausweichlichkeit der Geschehnisse aufmerksam gemacht, die somit auf allen Ebenen der Erzählung berücksichtigt, und als ein unabwendbares Ereignis beschrieben wird. Der intime Moment der beiden erweckt, wenn die Erzählung hier chronologisch ihren Anfang genommen hätte, keine Andeutung eines nahenden Unglücks. Doch dann erzählt Alex von einem Traum, den sie hatte, in dem sie in einem Tunnel war, der überall rot gewesen sein soll, und schließlich auseinander bricht.

Die Deutung dieser Vorahnung wird ihr, wie der Zuschauer bereits weiß, verwehrt bleiben, vielmehr deutet sie den Traum als mit ihrer ausbleibenden Monatsblutung in Verbindung stehend. Das reverse Gestaltungselement behält so jederzeit weitere Details parat, die bereits vergangene Handlung wird mit zusätzlichen Bedeutungen aufgeladen, denn die Ahnung, die sich nun einstellt, und sich später noch bewahrheiten wird, ist die einer anstehenden Schwangerschaft von Alex. Als El Tenia sie vergewaltigte, bemerkte er, das sie anfang zu bluten, was er grotesker Weise sogar mit einer heimlichen Erregung ihrerseits in Verbindung zu bringen suchte. Der also schon von vornherein als unfruchtbare Sexualität verunglimpfte Analverkehr wird somit zusätzlich um einen weiteren Leben vernichtenden Aspekt erweitert und dem fruchtbaren vaginalen Geschlechtsverkehr gegenüber gestellt. In dieser Fokussierung auf den analen Geschlechtsverkehr wird wiederum auf de Sade verwiesen, der in diesem Akt eine souveräne Revolte gegenüber Gott und den Trieben, der Natur dienlich sein zu müssen, zu erblicken glaubte.<sup>171</sup> Mit jedem weiteren gefundenen Puzzlestück in der Erzählung wird deutlicher, dass die Vorherbestimmung nicht beeinflussbar ist, auch wenn sich Alex sogar auf mehreren Ebenen für den Verlauf der Zeit und die Deutung von Träumen interessiert. Sie alle bleiben Gefangene der nicht zu kontrollierenden Facetten einer Gesellschaft, in der ein stetig zum Ausbruch bereites Gewaltpotential jeden treffen kann. Doch diese paranoid anmutende Komponente ist nicht das Hauptanliegen des Films. Vielmehr verdeutlicht er mit der abschließenden Wendung, nach der man Alex auf einer Wiese liegend beobachten kann, umgeben von Kindern, und nun die Gewissheit habend, dass sie selbst bald eines bekommen wird, die Aussage von Beginn des Filmes noch einmal „die Zeit zerstört alles“, dass nichts rückgängig gemacht werden kann. In *IRREVERSIBLE* schlummert eine unglaubliche Gewalttätigkeit in der Mitte der Gesellschaft, die sich von der Unterschicht der Zuhälter, bis in die Apartments der Pariser Bohème, ohne Unterlass vorarbeitet. Den einzigen Vorwurf, den man den Hauptprotagonisten in ihrer selbstgerechten, lebensbejahenden Betrachtung ihres glücklichen Schicksals, in dem sie sich zu Beginn der Handlung scheinbar befinden, machen könnte, ist somit, sich ihrer eigenen oder zumindest der Gewalttätigkeit, die sich in ihrer Umwelt ausbreitet, konsequent zu verneinen, bis es schließlich zu spät ist. Auch wenn somit eine kritische Haltung gegenüber dem Geschehen im Allgemeinen angenommen wird, ist es, die geordnete Bürgerwelt, die *IRREVERSIBLE* als ständig bedroht darstellt.

Am Schluss schraubt sich die Kamera immer schneller drehend in den Himmel bis schließlich nichts mehr zu sehen ist, außer die Ferne des Kosmos, der in einem unerträglichem Flakkern die Milchstraße in seinem Zentrum freigibt.

---

<sup>171</sup> Vgl. Stiglegger 2006, S. 209.

Ein wenig merkwürdig ist hingegen die Gegenüberstellung vom Leben spendendem heterosexuellem Paar, und lebensverneinender, homosexueller und drogenabhängiger Meute von, in Kellergewölben sich gegenseitig in der eigenen Scheiße fickenden, Nihilisten. Doch die Gewalttätigkeit nimmt nicht etwa hier ihren Anfang, nur an diesen Rummelplätzen der gesetzlosen Völlerei zeigt sie sich in ihrer direkten Form.

#### **4.4. ANATOMIE DE L'ENFER (Anatomy of Hell, 2004)**

##### **4.4.1. Die Gewalt als Notwendigkeit**

Die zur Verschwendung des Selbst, wie zur unumkehrbaren Destruktion führende Gewalttätigkeit, ist im Gegensatz zu IRREVERSIBLE in ANATOMIE DE L'ENFER bereits von Anfang an als Grundelement dem Mann an sich eingeschrieben. Allerdings sind es hier nicht Vertreter von verschiedenen Gesellschaftsschichten, die im Rausch aufeinander losgelassen werden, hier wird der Konflikt zwischen den Geschlechtern ausgetragen. Der Geschlechterkampf findet sich exemplarisch, jeweils auf einen Vertreter reduziert, vorgeführt, womit jegliche persönliche Ausformulierung einer Typisierung auf Wesentliches weichen muss. Zwar begegnen wir auch hier einem homosexuellen Mann (Rocco Siffredi), der sich mit den offensiven Avancen einer Frau (Amira Casar) auseinandersetzen muss, doch seine sexuelle Ausrichtung ist in dieser Versuchsanordnung durchaus von Bedeutung. Wie sich zeigen wird, ist die Welt der Hypermaskulinität, in der die Frau keinerlei Stellenwert mehr besitzt, das Zentrum der Macht, in der sich der sexuell minderwertige weibliche Körper versuchen muss, neu zu positionieren, um einen gleichgewichtigen Stellenwert für sich zurückerobern zu können. Das erste Bild ist somit notgedrungen rein männlich besetzt, zeigt den Mann, wie er an einer Mülltonne lehnt und sich von einem knienden Mann (Alexandre Belin) oral befriedigen lässt. Das Setting ist karg und in keinsten Weise einladend, irgendwo in einem Hinterhof zwischen lauter Geröll und Bauschutt, wird der Akt der Befriedigung von Anfang an als von jeglichem Fortpflanzungsgedanken enthoben gezeigt und somit auf sich selbst reduziert. Nichts ist scheinbar von Nöten, außer der Lust am sexuellen Höhepunkt. Kurz darauf sehen wir den gleichen Mann einen anderen Mann in einer Schwulendisco küssen, während er von der Frau, die als einzige Vertreterin ihres Geschlechts diesen Ort aufgesucht hat, dabei beobachtet wird. In ihrem Blick ist trotz mannigfaltiger sexueller Avancen von Seiten der schwulen Männer keinerlei Lust oder Regung zu erkennen, nichts und niemand scheint sie überreden zu können in das sich verausgabende Treiben einzustimmen.



Nachdem sie sich noch von einem weiteren Mann losgerissen hat, geht sie mit versteinelter Miene in den oberen Stock, wo sie auf der Treppe erstmals mit dem Mann zusammenstößt. Nur er dreht sich, erstaunt über diesen körperlichen Kontakt, nach ihr um, folgt ihr schließlich und kommt ihr, in dem Moment wo sie sich auf der Toilette versucht mit einer Rasierklinge die Adern aufzuschneiden, zu Hilfe. Auf seine Frage, warum sie das gemacht habe, kann sie nur antworten: „Because I’m a woman.“ Somit wird bereits im ersten Dialog ein zwischen den Geschlechtern grundsätzliches Missverständnis zum Ausdruck gebracht, dass jeden Versuch von Kommunikation im Keim erstickt. Auch die sexuelle Verständigung wird zwischen ihnen von Anfang an als unmöglich ausgewiesen. Der einzig verbleibende, wie nahe liegende Aspekt der geschlechtlichen Fortpflanzung findet sich allerdings zu keinem Moment im Film thematisiert, sodass jede weitere Zusammenkunft als unnötig erscheint. Trotzdem begleitet den Mann sie in eine Apotheke, wo sie verarztet werden kann, und erlebt währenddessen in einer Vision ihren Tod, indem sie sich vor seinen Augen mit der gleichen Rasierklinge den Hals aufschneidet. Im Anschluss streifen sie wortlos durch die Nacht, bis sie von ihm eine Erklärung einfordert, warum er ihr auf die Toilette gefolgt ist. Auch hier erzählt er ihr von einer Vision, die er auf der Treppe angeblich während ihrer Berührung verspürte und in der ihm ihre Tat klar vor Augen erschien. Seine Stärke demonstrierend schlägt er ihr ins Gesicht, auch wenn der Beweggrund der emotionalen Verletzung auf ein eher feinfühliges Gemüt deutet. Sie schlendern den Boulevard entlang, und plötzlich wendet sie sich ihm zu, sinkt langsam auf die Knie und während sie bis zuletzt seinem Blick standhält, beginnt sie ihn mit dem Mund zu befriedigen. Hier, wie auch in der Anfangsszene, ist dabei das erigierte Glied von Rocco Siffredi deutlich zu sehen, auch wenn der Moment des Höhepunktes wie zu Beginn ausgespart bleibt. Nachdem ihr Kopf langsam zurücksinkt sehen wir noch wie ihr ein Samentropfen über die Lippe und das Kinn rinnt und sie erzählt schließlich ihr Vorhaben. Er soll sie vier Nächte lang genauestens beobachten, und kann dabei sexuell alles mit ihr tun, wonach ihm der Sinn steht. Auch wenn er nichts weiter tun könne, als sie anzuschauen, erklärt sie ihm, dass er sie dort genau anschauen müsse, wo sie unansehnlich ist. In diesem Motiv der absoluten Hingabe öffnet sich die Frau dem ihre Identität bestimmenden männlichen Blick, der sich wiederum von ihr abzuwenden beginnt. Um die Rückeroberung der Selbstbestimmung sollen die Lektionen in den nächsten vier Nächten allesamt kreisen. Das Haus, in dem sie sich treffen, liegt abseits der Siedlungen, einsam am Meer, und als sie erstmals den Raum betreten, in dem ihr Bett steht, verharrt sie erst von einem Zweifel übermannt, bevor sie sich entschließt die Toilette aufzusuchen.

Der Mann bleibt allein in dem kargen Raum stehen, in dem sich nichts befindet außer ein Bett und ein Stuhl, auf dem er sich niederlässt, um ihr beim Auskleiden zusehen zu können. Das Verhältnis der beiden ist von einer Art grundsätzlichem Unverständnis geprägt, das sich im ganzen Film nicht auflösen wird, und auf einen unüberwindbaren Graben zwischen den Geschlechtern hindeutet. Breillat verankert diese Verantwortung bereits von Anfang an in den Händen des Mannes, der sich, egal welche sexuelle Vorliebe er auch haben mag, prinzipiell nur für sein Wohl und für seine Sicht der Dinge zu interessieren scheint. In der Zuschreibung der Macht ist er es, der beobachten kann, während sich die Frau vor ihm entkleiden und ihre Scham vor dem fremden, beobachtenden Blick zur Schau stellen muss. Dann beginnt sie sich zu entkleiden. Im Laufe der Tage wird die Frau diesen Akt immer selbstbewusster vollführen, auch wenn die Auslieferung vor dem fremden Blick ein bestimmendes Merkmal ihrer Hingabe bleiben wird. Diese Tatsache ist auch eine der ersten Fragen, die der Mann ihr stellen wird, warum sie sich auf eine so erniedrigende Weise vor ihm exhibitioniert. Ihm erschließt sich die Wahrnehmung des schwächeren Geschlechts, sich ständig als ausgeliefert zu empfinden, zu keinem Moment, obwohl ihm diese Tatsache sehr wohl von Anfang an bewusst ist. Gerade die Schwäche und Weichheit des weiblichen Körpers sei es, die den Mann schließlich entweder ekele oder zur Gewalt zwingt. Eine Gewalt, die er nie erfahren hat, die aber die Verbindung von Sexualität und Gewalttätigkeit, wie sie beschrieben wurde, eindeutig zur Grundlage hat. Seiner Einschätzung nach giert die Frau auch entweder nach der einen oder der anderen Empfindung des Mannes, worauf sie ihm erwidert „What should be fear more: nothingness or brutality?“ Bereits in diesem ersten Dialog wird eine Komponente von ihr eingeführt, die dem Mann in all seiner sexuellen Ausschweifung bisher verborgen geblieben ist. Diese Intensität kann der Mann der Frau nicht geben, weil er sie selbst nicht kennt, und die Bedeutung einer Selbstaufgabe im passiven Geschlechtsakt unter patriarchalen Machtverhältnissen nie kennen gelernt hat. Diese Rekurse auf medizinische Klassifizierungen und analytische Beschreibungen deuten immer wieder an, dass durch diese Abstraktion des männlichen Blickes von weiblichen Körper der Kontakt zur Natur ihrer Sexualität unterbrochen wurde, und mit den gleichen Methoden auch nie mehr gefunden werden kann. Das Opfer, das die Frau nun andeutet, geht allerdings noch einen Schritt weiter, indem sie sich erneut entschließt, sich in ihrer Gänze auszuliefern, um den Blick des Mannes neu zu arrangieren und somit hofft, ihre Weiblichkeit von den alten einschränkenden Herrschafts- und Zuschreibungsdiskursen lösen zu können. Der Mann beschreibt diese Zuschreibung als eine zutiefst obszöne, gegen die alles Rasieren und Waschen nichts zu ändern vermag.

Die Haut der Frau empfindet er als nicht strapazierbar, die Weichheit erscheint ihm fremd und feindlich, die ganze Natur der Frau ist ihm ein vollkommen unerklärliches Gebilde, das er nicht versteht und auch nicht verstehen will.

Gleichzeitig bemerkt man aber eine Faszination vor dem Anderen in ihm aufkeimen. Grundsätzlich ist es die Fähigkeit Leben zu erschaffen, die die Männer davon abhält, sich von den Frauen abzuwenden. Seine Angst vor der übernatürlichen, alles verschlingenden Weiblichkeit findet sich in ihm in einer Weise ins Unermessliche gesteigert, dass er in jeder Pore, eine sexuelle Schwellung zu erkennen glaubt. Die Entfremdung von der Natur durch die Vorherrschaft der Rationalität des Mannes hat ihn somit in gleicher Weise auch von der Frau entfremdet, allein die unergründliche Obszönität<sup>172</sup> ihres Wesens bleibt schließlich als Objekt des Hasses oder des Neides übrig, je nachdem ob der Mann an einer Frau sexuell Gefallen findet oder nicht. In dieser Aussage findet sich ein Aspekt, der die sexuelle Vereinigung an sich nicht mehr in der Lage wähnt, einen Akt der Verschmelzung in Sinne einer Überschreitung herbeiführen zu können. In diesem armseligen Zustand getrennter und sich fremder Seelen, ist es jedem selbst überlassen, für seine Befriedigung einzustehen, auch weil eine rituellen Vereinigung mit sakralem Charakter von vornherein als ausgeschlossen zu gelten hat.

„Die Sinnlichkeit ist tatsächlich der Bereich des Spottes und der Verstellung, zu ihr gehört wesentlich die Lust, Stand und Halt zu verlieren, aber ohne unterzugehen: Das wäre nicht möglich ohne einen gewissen Betrug, dessen blinder Urheber wir sind, aber zugleich auch Opfer.“<sup>173</sup>

Von diesem Betrug will sich die Frau wieder lösen, und zu diesem Zwecke muss sie erst ihre Sinnlichkeit von der obszönen Zuschreibung des Mannes entfernen. In all ihrer kleinteiligen Ausprägung muss die Frau somit versuchen, sich ihr Geschlecht zurückzuerobern, denn diese obszöne Zuschreibung findet sich auch im Akt der sexuellen Vereinigung selbst, auch wenn das in diesem Fall vielleicht nur ein schwuler Mann empfinden mag. Die Verletzlichkeit des weiblichen Geschlechts löst im Mann einen Widerwillen aus, denn die schmalen, kleinen und zarten Lippen erinnern ihn während des Lebens erschaffenden Aktes an seine Fähigkeit, das Leben zu nehmen. Allein in dieser genauen und noch viel detaillierteren Beschreibung des Mannes ist dieser Konflikt von Anfang an vortrefflich beschrieben, denn ohne die Praxis einer geschlechtlichen Vereinigung zu kennen, ist es ihm doch in seiner Vorstellung möglich, über alle Aspekte der Frau und der Vereinigung zu referieren, ohne dabei die Wesensmerkmale des anderen Geschlechts zu verstehen.

---

<sup>172</sup> Bataille führt das Wesen dieser Obszönität, die in der Medizin mit dem weiblichen Körper verbunden ist vor allem auf die Prostitution zurück. In dieser Verbindung entsteht somit auch die Anstößigkeit der Sinnlichkeit, die außer der Ehe betrieben einen verwerflichen Charakter besitzt. Vgl Bataille [1957] 1986, S. 241-243.

<sup>173</sup> Bataille [1957] 1986, S. 240.

Was er dabei erkennt, und auch Bataille mehrfach hervorhebt, und an dem schlussendlich auch die Suchenden in MARTYRS scheitern, ist die Einsicht, dass das Heilige nicht erklärbar, und nur in der eigenen Erfahrung, spürbar wird. Das fremde Erlebnis und die abstrakte Betrachtung durch wissenschaftliche Aneignung führen nur zu einer immer tiefer liegenden Verfremdung. Vor dem Potential des Umsturzes aller Werte hat der Mann meisten Angst, und gerade deshalb versucht er auch, mit allen ihm zur Verfügung stehenden Mitteln, an seiner Einschätzung festzuhalten. Ein Szenenwechsel, in dem der Mann als Kind einen kleinen Vogel aus dem Netz stiehlt, um ihn sich anzueignen, dieser allerdings, während er vom Baum klettert, nur tot aus seiner Hemdtasche geholt werden kann, verdeutlicht diesen Widerwillen gegenüber der weiblichen Schwäche, und der Gewalt, mit der sich der Mann in Abneigung dagegen zu behaupten versucht. Nachdem der Junge den Vogel erst zärtlich streichelte, tritt er umso ungehemmter schließlich auf ihn ein, als er erkennt, dass das kleine Tier seine gut gemeinte Fürsorge nicht zu schätzen weiß und einfach gestorben ist.

#### **4.4.2. Die Existenz als Spiel**

In diesem Akt des Zerstörens begreift sich der Mann einzig souverän gegenüber der Ohnmacht einer ihn immer beherrschenden Natur. Diese Unbeherrschbarkeit der Natur spiegelt sich in der Natur der Frau und verhindert somit deren Verdrängung. Diese Verdrängung soll die Frau dem Mann nehmen, sie will ihm verdeutlichen, dass es nicht um die Beherrschung der Natur, sondern um die Fähigkeit und somit die Macht des Ausliefern geht, mit dessen Erreichen die Rätsel zu lösen sind. In der Überschreitung der eigenen Grenzen findet sich die Möglichkeit nach der Vereinigung und der Möglichkeit an dem teilzuhaben, was der Mann versucht sich Untertan zu machen. Auch die Frau hat eine Erinnerung, die während ihre Stimme aus dem Off die Geschehnisse berichtet, vor dem Zuschauer ausgebreitet wird. In dieser wird sie von drei ungefähr gleichaltrigen Jungen erst drangsaliert, bis sie sich ihnen schließlich widerstandslos, zu Doktorspielen bereit, hingibt. Nach einem kurzen Moment des Staunens führt ihr einer der Jungen den Bügel einer Brille in die Vagina ein, und man sieht die Flüssigkeit ihrer Scham auf dem Ende der Brille glänzen. Das Warten auf die Erfüllung sei ihr schon immer eingeschrieben gewesen, sagt sie ihm noch, bevor auch er zum ersten Mal beginnt, sich ihrer Scham mit der Hand zu nähern und erstaunt die Flüssigkeit auf seinen Händen im Anschluss betrachtet, und es sich schließlich, nichts damit anzufangen wissend, wie ein Gel in die Haare reibt. Die linearen Erklärungsmodelle des Mannes haben im Bereich des Weiblichen keine Bodenhaftung mehr, so beginnt er schlussendlich sich dem weiblichen Körper auf neue, unverbrauchte, Weise zu nähern.

In Großaufnahme wird das vorsichtige Einführen des Mittelfingers von ihm in ihre Scheide erneut gezeigt, doch sie kann nur ein schallendes Lachen darauf erwidern. Er berichtet von der Ehrlichkeit und der Elastizität eines männlichen Anus, während er in der scheinbaren Weichheit der Frau eine Lüge sieht, ja sogar einen Trick, um den Mann gefangen zu nehmen und ihm seine Kraft zu rauben. „the horror of nothingness that is the imprescriptible all.“ Selbst ihrer Aufforderung, sie überall nun endlich anzusehen, an Stellen, die sie selbst nicht von sich kennt, kann er nicht mehr nachkommen, muss sogar das Licht im Raum löschen und das Haus verlassen, um sich schließlich am tosenden Meer umzublicken. Das Meer als Sinnbild der Weiblichkeit tut sich vor ihm auf und präsentiert sich in der Nacht als die Manifestation einer unergründlichen Naturgewalt. Von dieser Kraft kann er jederzeit verschlungen werden, und dies ist auch die Furcht, die ihn schließlich dazu treiben wird, sie am Ende in eben jenes zu stoßen. Doch zuerst kehrt er in ihr Zimmer zurück und in dem Moment des größten Ausgeliefertseins ihrerseits, während des Schlafes, beginnt er ihren Leib zu untersuchen und mit einem Lippenstift die Scham zu ummalen. Der Lippenstift wird vom gewöhnlichen Gebraucht als Utensil zur Hervorhebung und Optimierung des Erscheinungsbildes hierbei verwendet, um das Geschlecht überhaupt kenntlich zu machen. Dann nimmt er sie von hinten, während sie weiterhin schläft, und beginnt im Anschluss zu weinen und sich in seiner selbstverschuldeten Isolation nicht mehr zurechtzufinden. Diese Szene ist, wie fast durchgehend der Akt im Film, an eine Bildästhetik der Malerei angelehnt, die die Figur der Weiblichkeit in ihrer ruhenden Schönheit stets auszustellen bemüht ist. Als sie schließlich erwacht, legt sie sich in seinem Arm und beteuert ihm mehrmals, dass es sich ja erst um die erste Nacht handle. Diese beginnt mit einem Ritual, welches an eine Verführung denken lässt. Während der Mann den gleichen schlichten und strengen weißen Anzug in all den Nächten tragen wird, ist die Frau diesmal in ein aufreizendes, schwarzes Kleid gehüllt. Sie öffnet ihm die Tür mit einem vielsagenden Lächeln, bevor sie ihn wieder in das karge, von grünstichigen, fahlem Licht bestimmte Zimmer führt. Diesmal übernimmt er die Entkleidung, lässt sie, nachdem er ihre Haarspange entfernt hat, am Bettrand allerdings zurück, um sich erst ein Glas Whiskey zu holen und sich dann in seinen Stuhl zu setzen. Währenddessen ist sie wiederum eingeschlafen und die Kamera folgt seinem tastenden, suchenden Blick in einem langsamen Gleiten über den Körper, bis der Zuschauer sieht, dass auch er sich bereits, wenn auch verkehrt herum neben sie gelegt hat. Indem die Kamera über ein Christuskreuz gleitet, um im Anschluss die gleiche Bewegung auf ihren Körper fortzusetzen, wird die Verbindung einer sakralen Ebene der Frau, einer profanen männlichen Ebene gegenüber gestellt.

Nach der ersten Berührung mit ihrem Menstruationsblut schrickt er zurück, und betritt das Zimmer erst, nachdem er sich im Garten mit einer Hacke bewaffnet hat, die er ihr schließlich während sie schläft in die Scham einführt. Dem spielerischen Element der Erkundung wird so erstmals eine gewalttätige Aneignung durch den Mann beigemischt. Die Einführung eines Ackerwerkzeuges, eines der ersten Utensilien, die von Männerhand geschaffen wurden, um sich die Natur untertan zu machen, erhält in diesem Zusammenhang wiederum eine Bedeutung, die den Mann bereits in einen vorherigen Zustand am Zurückfallen zeigt. Das Blut, welches Breillat als die Angst des Mannes vor der weiblichen Schaffenskraft beschreibt, lässt ihn von der weiteren Annäherung zurückschrecken. „I believe that it's men who are born missing the power of giving birth.“<sup>174</sup> Während der Mann im Stuhl eingeschlafen ist, wird wiederum das Meer das Ende der Nacht einläuten.

#### **4.4.3. Der Todestrieb als Liebesakt**

Den Morgen des dritten Tages beginnt die Frau mit der Feststellung, dass sie der Mann in der letzten Nacht umzubringen versucht hat, was sie sichtlich zu amüsieren scheint. Geradezu erstaunt teilt sie mit, was es für eine große Anstrengung gewesen sein muss, diesen dem Männlichem innewohnenden Trieb so lange unterdrückt zu haben. Für die Frau sei diese Gefahr ein immer präsentes Verständnis und Bestandteil ihrer eigenen Identität, wodurch sie stets den Tod in die Augen zu blicken gelernt habe, und daraufhin ihr eigenes Verlangen auszurichten gelernt hätte. Als der Mann am Abend wiederkommt, findet er das Haus unverschlossen vor, und die Frau bereits im Bett liegend. Sie darauf ansprechend, erwidert sie, dass die Männer immer glauben, indem sie sie einsperren, sie vor sich selbst schützen zu können, aber ihre Vorstellung von Keuschheit und falscher Moral führt von der Essenz der Liebe weg.

Die Heiligkeit der Ekstase findet sich nicht in Regeln und Gewissheiten wieder. Im Anschluss vollziehen sie ein Ritual, dass alle Ängste des Mannes auf einen Punkt zu bringen versucht, und gleichzeitig die größte Intimität zwischen Mann und Frau zu zelebrieren. Zuerst muss er ihr ein sich mit Blut voll gesogenes Tampon aus der Vagina ziehen, um es anschließend in einem Glas Wasser einzutauchen. Dieses Blut sei es, weswegen die Frau von dem Mann als unrein empfunden werde, weil sie bluten kann, ohne eine offene Wunde zu besitzen. Um sich diese Unreinheit zu nehmen, zelebriert sie eine Abwandlung des letzten Abendmahls und reicht ihm schließlich ihr Menstrualblut mit dem Hinweis „Don't we drink the blood of our enemies?“

---

<sup>174</sup> Breillat im DVD- Interview

Der Mann ergreift es daraufhin, führt es sich langsam zum Mund und trinkt es zur Hälfte aus, dann reicht er es auch ihr und sie trinkt ebenfalls in mehreren Schritten das Glas zu Ende. Doch im Anschluss wird sie einen Fehler machen, der schließlich auch zu ihrem Ende beitragen wird, denn in der Zufriedenheit des Rituals und der ersten gemeinsamen Überschreitung beginnt sie, auf die Einfachheit des weiblichen Organismus hinzuweisen, dessen Komplexität vor allem durch den Blick und die fremde Einschätzung des Mannes zu ergründen ist. Anhand einer Tampon Einführhilfe erklärt sie ihm auf der einen Seite die Ähnlichkeit mit einem männlichen Glied, und auf der anderen Seite seine unnötige Kompliziertheit, die nur allzu offensichtlich zeigt, dass sie ein von Männerhand für ein fremdes, unergründliches Wesen, rein nach funktionalen Merkmalen hergestelltes Instrument, darstellt. Ihre Faszination dieses Umstandes führt in den Bereich der Scham, denn mit Hilfe dieses Gerätes lässt sich das Tampon einführen, ohne dass sich die Frau deswegen berühren müsste. Die Reinheit und Jungfräulichkeit kann bewahrt bleiben, ohne dass der eigene Körper näher erkundet werden müsste. Diese Auslagerung der Weiblichkeit trägt maßgeblich zur Verknechtung der Frau durch den patriachalen Machtanspruch bei, denn obwohl sie diesen Moment des Einführens als einen höchst sensitiven empfindet, kann sie keinerlei Empfindung währenddessen wahrnehmen. Die weibliche Emotion und die männliche Stimulierung dergleichen haben somit nichts gemein, außer den guten Willen der Frau, sich diesem, soweit es möglich ist, durch Unterordnung anzupassen. Die Absicht des Schutzes macht die Frau für diese Mutation der Lust verantwortlich. In dieser Ausformulierung der weiblichen Angriffsfläche offenbart sie sich allerdings in einem derart schutzlosen Raum, dass der Mann schließlich sich nicht anders zu helfen weiß, als in diesen gewaltsam vorzudringen. Der Grund liegt in einer Angst vor dem Unbekannten, welche die Frau allen Männern grundsätzlich attestiert. Auf die Frage, ob sie all ihre Würde in dem Moment ihrer Hingabe verloren haben, kann er keine Antwort mehr geben. Das Zurückgeworfen sein, auf die eigenen Ängste kann der Mann nur mit Gewalttätigkeit beantworten. Doch zuerst einmal nähert er sich ihr in der nächsten Nacht auf sexuelle Weise. Sie erklärt ihm, dass sie nicht etwa der Steindildo, den er ihr in die Vagina einführt, befriedigt, sondern dass es allein die Bewegung seiner Hand sei, die sie in Erregung versetzen könne. So gelingt es ihm zum ersten Mal, ihr einen Orgasmus zu bescheren. Im Anschluss werden die beiden nun zum ersten Mal gemeinsam miteinander verkehren, wobei der Liebesakt einem kurzen animalischen Akt der Vereinigung gleicht. Nach seinem Höhepunkt wird er ihr schließlich auch in emotionaler Hinsicht zugetan sein. Doch als er seinen Penis aus ihr zieht, ist er über und über mit Blut bedeckt, gefolgt von einem Schwall, der sich zusätzlich aus ihr auf das Bettlaken ergießt.

Das sündhafte Blut erhält durch die Vereinigung einen heiligen Charakter. Voller Hingabe und Amusement beobachtet sie den Mann, wie er sich auf dem Bett liegend immer wieder über den Penis streicht, und das Blut so überall verteilt. Es schaue aus, als ob er blute, was wunderbar wäre, bemerkt sie dazu mit einem Lächeln. Doch sie erkennt auch seine Angst, dass er nun durch das Blut verflucht sei. Bei Männern kommt es auch vor, dass der Penis nach dem Verkehr mit Kot beschmutzt sei, aber dies ordnet er dem natürlichen Lebenskreislauf zu, den der Körper durchlaufen hat, und somit keinen fremden Aspekt mehr darstellt. Das Menstruationsblut hingegen, mit seiner heiligen Konnotation, bleibt dem Mann, solange er sich an seine profanen Vorstellungen klammert, immer fremd. In seiner Melancholie bemerkt er nicht, dass seine Ansicht vom Unvermögen, kein Leben geben zu können sondern es zu nehmen, von der Frau verwandelt wurde, die in dieser Gabe auch eine schaffende Kraft erblickt. „He gives Death, and so eternal life“. Als er im Folgenden das Haus mit dem Geld verlässt, wird die von einer Frau gesprochene Stimme nun ihm zugeordnet. Das Geld löscht in seiner Annahme alle Erfahrung, die er vorher gemacht hat, mit einem Streich wieder aus.

#### **4.4.4. Die Labile Erzählung**

Aus der Perspektive des Mannes wird im Anschluss an die Erlebnisse in einer Bar seine Version der Geschehnisse weiter erzählt. Während er sich langsam betrinkt, berichtet ein Bekannter von der Unersättlichkeit der Frauen. Unter Männern entfaltet sich eine gänzliche andere Geschichte, in der das Unverständnis der weiblichen Sexualität wiederum gegen sie selbst gewendet wird. „Forget it. She was a bitch. A slut like any other“ lässt ihn der Bekannte wissen, worauf er nur antworten kann: „Yes, but the queen of sluts.“ In dieser Aussage findet sich somit sowohl eine absolute Reduzierung der Frau auf ein triebhaftes Wesen, das genau bekommen hat, was es verdient, gleichzeitig wird die Fallhöhe weiter gesteigert und, die Männlichkeit daran gemessen, als absolute Heldentat stilisiert. In seinen Augen lesen wir seinen Verrat an ihr, doch sobald er in die Gesellschaft aus Männerbünden zurückgekehrt ist, darf er sich keine Schwäche mehr erlauben und lässt sie bedingungslos fallen. In dieser Szene wird somit eine gesellschaftliche Geschlechterdichotomie beschworen, in der die Unterdrückung der Frau immer wieder aufs Neue ausformuliert und beschworen wird. Die Frau dient in diesem Bereich als reines Eroberungswerkzeug, das zur Bestätigung eines sinnlosen und in Posen erstarrten Männlichkeitsgebarens herhalten muss. Sie können einem alles nehmen, aber nicht, dass wir betrunken werden, ist ihr finales Argument, sich dem weiblichen niemals zu unterwerfen.



Doch der Mann kann das Erlebte trotz aller Bestätigung seiner männlichen Unabhängigkeit nicht überwinden. Wie in einen Wahn steigert er seine Fantasien, die ihm im krassen Gegenteil der wirklichen Geschehnisse als absolut Beherrschenden der wehrlosen Frau ausweisen. Egal was er auch getan habe, sie habe immer noch mehr verlangt und ihn so schließlich zum Äußersten getrieben. In dieser Erzählung reißt seine Schutzhülle langsam ein, so dass er auch in der vertrauten Umgebung seiner Freunde die Tränen nicht länger zurückhalten kann. Die Frau hat ihm durch die absolute Offenbarung Unschuld und Sicherheit geraubt, in der Überschreitung und Verschwendung ihrer selbst ist es ihr gelungen, die Machtverhältnisse in Frage zu stellen. Die unersättliche Natur und Gestalt der Frau hat ihrer Heiligkeit den Umsturz ihrer Zuschreibung bewirkt, auch wenn sie dafür sterben musste. Seine Belohnung einer Annäherung an die innere Erfahrung darf nicht mit den profanen Utensilien wie Geld und Macht in Verbindung gebracht werden. Auf die Allgegenwärtigkeit und Reinkarnation des Heiligen in der Frau weisen darüber hinaus gehend zahlreiche weitere gestalterische Elemente in Catherine Breillats Film hin. Neben der bereits erwähnten Assoziation der Frau mit Christus, die somit auch ihren Opfertod vorwegnimmt, finden sich auch an anderer Stelle Verweise auf eine heilige Aura, die die Frau umgibt. Das Trinken des Blutes ist ebenso als Ritual an das letzte Abendmahl erinnernd inszeniert, wie die Lichtsetzung ihren offenen, nackten Körper immer wieder aus dem Hintergrund löst und so ihre Transzendenz und Entrücktheit von dieser Welt betont. Der Mann wird am Ende zum Ort des Geschehens zurückkehren und das blutverschmierte Bettuch als einzigen Gegenstand, der in dem leeren Raum auf dem Bettgitter zurückgeblieben ist, wie eine heilige Reliquie in die Höhe heben. Doch dieses Ende bedeutet auch einen Neubeginn. In seiner Erinnerung sehen wir noch einmal, wie er der Frau zur Klippe folgt, wobei nicht auszumachen ist, ob er ihr folgt oder sie dazu nötigt, sich zu dieser zu bewegen, bis eine Hand ins Bild kommt und ihr den letzten Stoß versetzt, der sie rückwärts ins Meer stürzen lässt. In ihrem Opfertod, der an dieser Stelle auch als Märtyrertod beschrieben werden kann, sollen die Leiden der Frauen sich gebündelt wieder finden und somit aus der Welt geschafft werden. Dass dieser Vorgang nur durch die Gewalttätigkeit des Mannes passieren kann, erscheint somit folgerichtig, da er sich nur in der Gemahnung einer ständigen Präsenz des Verbrechens seiner Verantwortung stellen kann. In seiner weiblichen Erzählerstimme ist der Neubeginn, nachdem alle Werte umgestoßen wurden, bereits als ein Gesetzter markiert. So wird der Mann schließlich seine weibliche Seite zurückerobert haben, und wie die Stimme dem Betrachter zu verstehen gibt, fühlt er sich durchaus wohl damit.

## **5. Nachbemerkung:**

### **Der letzte Augenblick im Angesicht ewiger Existenz**

Neben der Einbindung von existenzialistischen Fragestellungen in die oft rudimentär erscheinenden Handlungsverläufe sind es vor allem Facetten der Destruktion, der Verschwendung und der Überschreitung, die sich über alle Bereiche von Handlung und Gestaltung in den einzelnen Filmen als zusammengehöriges Prinzip erwiesen haben. Dabei stehen stets Individuen im Zentrum, die durch ihre feste Verankerung in profanen Lebensmodellen mit Fragestellungen konfrontiert sind, die über diese hinausweisen und sich somit gezwungen sehen, Grenzen zu überschreiten und daran zu Grunde zu gehen. Diesem Scheitern wird dabei nur in Ausnahmefällen eine Alternative gegenübergestellt, denn die Ursachen und Beweggründe erscheinen durch eine völlige Entfremdung ihrer selbst, wie von ihrer Umwelt, als undurchsichtig und für diese nicht mehr greifbar. Vielmehr werden die Handlungen der Protagonisten, die entweder für sie selbst oder ihre Mitmenschen in eine Katastrophe münden, als unabwendbare Notwendigkeiten äußerer Bedingungen kenntlich gemacht, denen das Individuum nicht entgehen kann und hilflos ausgeliefert ist. Die Anklage, die somit in allen Filmen aufblitzt, richtet sich gegen eine unmündig gewordene Gesellschaft, die sich von der Natur emanzipiert glaubt, allerdings diesem Anspruch auf verschiedenen Ebenen nicht gerecht werden kann, und durch Ihre Hybris sich nicht enden wollenden Verfalls- und Destruktionsakten ausgeliefert sieht. Somit lassen sich destruktive Auswirkungen einer missachteten Forderung von George Bataille nach einer Etablierung von verschwenderischen Ritualen, die er nach der Untersuchung verschiedener Gesellschaftsmodelle, von primitiven Indianerkulturen bis zur heutigen kapitalistischen Konsumgesellschaft der westlichen Welt, als grundlegendes Bedürfnis des Menschen ausgemacht und allerdings in der Moderne als unterdrückt betrachtet, in beinahe allen Filmen finden. Eine Kritik an der die sakrale Welt verneinenden modernen Produktionsgesellschaft, wird allerdings nie direkt, sondern stets in sich zersetzende Individuum gespiegelt, formuliert. Somit kann auch nicht von einem agitatorischen Kino im Sinne einer Umwertung aller Werte gesprochen werden, sondern höchstens von einem, das auf verschiedenen Ebenen, unter der Verwendung von tabuisierten Themenkomplexen und subversiven Gestaltungselementen, einen dystopischen Zustand einer in der Zerstörung inbegriffene Gesellschaft beschwört, der scheinbar nicht mehr abgewendet werden kann. Nach Georges Bataille lässt sich dieser Zustand auf die Nichteinhaltung von kosmischen Energiehaushaltsgesetzen zurückführen, denen der Mensch zwar zwangsweise unterworfen, aber nicht bereit ist, seinen Tribut zu zollen.

Somit findet sich nach Bataille, aufgrund der gesellschaftlichen Verdrängung einer höheren Ordnung des Weltgeschehens, ein Energiestau vor, der fälschlicherweise zu immer weiter steigendem Wachstum missbraucht wird, bis er sich nach Erreichen der Wachstumsgrenzen auf destruktive Weise Bahn brechen muss. Nach der Hypothese von Bataille ließe sich diese gewaltsame Entladung zwischen den Gesellschaften in Form von Kriegen durch versöhnliche Akte der Verschwendung umgehen, wie er sie bei verschiedenen Völkern nachgewiesen hat. Doch da diese Vorstellung durch das im Kapitalismus vorherrschende Profitstreben nicht mehr denkbar ist, rast die Gesellschaft von einer verheerenden Katastrophe in die nächste, bis sie schließlich ihrem Untergang geweiht ist. In den untersuchten und näher beschriebenen Filmen lassen sich auf diesen Untergang hindeutende Tendenzen auf verschiedenste Weise nachweisen. Scheint das äußere Gerüst der westlichen Welt bisher auch stabil zu sein, finden sich im Inneren jeder Gesellschaft bereits die Auswirkungen verwirklicht und führen zu mannigfachen Perversionen von zwischenmenschlichen Verhaltensweisen, wie selbst zerstörerischen Erscheinungen der Auflösung. Was dabei immer wieder in den Vordergrund der Betrachtung gerückt wird, ist eine Verbundenheit des Einzelnen mit in der Natur vorherrschenden Gesetzmäßigkeiten, die sich in Form von Trieben und Sehnsüchten nach Rausch und Überschreitung seiner Bewusstseinsgrenzen wieder finden. Diese Aspekte des menschlichen Daseins, die im Zuge der Aufklärung und Beherrschung der Natur, durch deren genaue wissenschaftliche Examination und damit einhergehende Abstraktion vom menschlichen Bewusstsein ausgeschlossen wurden, sind nach Bataille die Ursache nach immer wieder auftretenden Bestrebungen der Entgrenzung und Verschwendung des Selbst. Jedes Individuum hat mit einer Art destruktivem Impuls zu kämpfen, für dessen Überwindung von Seiten des institutionalisierten Staatsapparates keinerlei Hilfestellung mehr in Aussicht gestellt wird, und das sich, je nach persönlichem Selbstbewusstsein, somit entweder durch Unterwerfung introvertierte Kanäle sucht oder sich extrovertiert verausgaben muss. Nun werden diese extrovertierten Verausgabungsakte des Einzelnen, die sich im Überschreiten der vorgeschriebenen Gesetze und moralischen Instanzen meist deutlich machen, vom Staat her zwar nicht gefördert, aber eben auch nicht unterdrückt, denn sie haben nach Bataille im richtigen Maße eine durchaus staatsstützende Funktion. Diese Akte bezeichnet er als heterogene Elemente, deren Zweck es ist, die Gesellschaft als homogenes Gebilde durch ihre Ausscheidung überhaupt erst zu konstituieren. Die Beliebigkeit und somit die Ausweitung oder Einschränkung dieser Elemente, ist nach Bataille dabei völlig willkürlich und bedarf einer stetigen Aktualisierung um einen möglichen Zusammenschluss aller heterogener Elemente, der möglicherweise zum Umsturz führen könnte, stets entgegenwirken zu können.

Die Filme des neueren französischen Kinos zeigen nun, dass dieses System des Ausschlusses und der Reintegration von heterogenen Elementen, das Individuum als Opfer fordert, ohne ihm eine sakrale Ebene zu eröffnen. Wie feingliedrig dieses System der Unterdrückung ausgearbeitet wurde, zeigte auch ein kurzer Exkurs auf den von Michel Foucault beschriebenen Überwachungs- und Strafapparat. Alle Facetten von triebhaft unterworfenen Gefühlsregungen, die einem von der Vernunft bestimmten Ansatz der Kontrolle zu wider laufen, erscheinen vormals als heterogene und auszuschließende Elemente, wobei auch hier eine Bestimmung der Beliebigkeit vorherrschend ist. Mit diesen Mitteln der Kontrolle und eines staatlich ausformulierten Machtanspruchs wird auf breiter Ebene einem persönlichen Selbstverwirklichungsprinzips entgegengearbeitet und es letztlich ausgeschaltet. Die beiden Bereiche, wo sich dieser Apparat besonders abarbeitet, sind von der Erotik, und von der Gewalttätigkeit bestimmte Tätigkeiten, die im Zentrum aller Filme zu finden sind. Nach Bataille ist das Verlangen nach Gewalttätigkeit und von Lust bestimmter Sexualität nie aus der Welt zu verbannen. Früher würde diese Form der notwendigen Überschreitung in Ritualen der sakralen Ebene zugeordnet, da so die zeitliche Begrenzung sichergestellt werden konnte, in der eine Überschreitung der mit Verboten belegten Tabus gestattet, aber auch unter Kontrolle gehalten werden konnte. In Form des ausschweifenden Festes, in dessen Verlauf die Überschreitung und innere Erfahrung ermöglicht wurde, fand sich somit ein Gegenpart gegenüber den Verpflichtungen des Einzelnen in der profanen Welt, der allerdings vollkommen von den Gesetzmäßigkeiten dieser befreit war, und rein einem Gesetz der Entgrenzung unterworfen schien. Diese Tradition finden wir heutzutage bei allerlei Festkultur in keinsten Weise mehr verwirklicht, da auch das Fest in jedem Moment den Verpflichtungen an profane Bestimmungen unterworfen wurde, und somit seinen Hang zur Ausschweifung und Gewalttätigkeit als kollektives Erlebnis eingebüßt hat. Dass die Gewalttätigkeit ins Individuum verlegt und gleichzeitig mit allen Mitteln dort am Ausbrechen gehindert werden soll, ist das eigentlich schizophrene Moment, das Bataille kenntlich zu machen versuchte. Feste und Rituale sind zwar nicht verschwunden, sondern nur aus der öffentlichen Sphäre entfernt und haben sich in zersplitterte Subkulturen verlagert. Allerdings findet sich in ihnen die Schattenseite der Individualisierung einer auf Konsum ausgerichteten Massenkultur wieder, denn die Parzellierung in verschiedenste Bereiche führt auch zu Unverständnis und schließlich offener Feindschaft zwischen Angehörigen verschiedener Kulte und Subkulturen, die auf eine völlig zerklüftete Gesellschaft hinweisen, deren einziger gemeinsamer Nenner ein abstrakt übergeordneter, aber entfremdeter, und als feindlich angesehener, Staatsapparat darstellt.

Die Lösungsansätze, die von Seiten der Obrigkeit zur Überwindung dieses Energiestaus in Aussicht gestellt werden, sind ausschließlich auf den Erhalt der Gesellschaft ausgerichtet und von solchen Subkulturen abgewandt. Dem Wesen der Verschwendung folgend müsste daher eine Art der Verausgabung kultiviert werden, deren Ergebnis in keinsten Weise diesem Denken als produktiver Akt implementierbar wäre. Wie dies im Einzelnen aussehen könnte, ist dabei völlig unbestimmt und daher auch mit einem Ausmaß an Angst vor Kontroll- und Machtverlust verbunden, dass die Verwirklichung dieser Ideen außerhalb eines staatlichen Zugriffs mehr als fraglich erscheinen lässt. Die destruktiven Auswirkungen, die sich in Selbstzerstörung, Mord, Entfremdung und Isolation des Einzelnen, Kommunikationslosigkeit und anderen Akten der Vernichtung offenbaren, werden in den Filmen der „New French Extremity“, nicht zuletzt in Hinblick auf die Dinglichkeit des Anliegens, mit einer verstörenden Drastik ins Bild gerückt. Die Gefahr dabei ist, wie in den meisten Fällen auch passiert, eine einseitige Reduktion ihrer Wirkkraft auf eine visuell spekulative Präsentationswut von Schauwerten aus dem Gewalt- und Sexualitätskomplex. Gemeinhin wird dieses Gestaltungsprinzip dem Horrorfilm auf der einen, und der Pornographie auf der anderen Seite zugeschrieben, weshalb die Filme auch in diese Randbereiche der Meinungshoheit allzu gerne vorschnell verschoben wurden. Dass die Verknüpfung von intellektueller Hinterfragung von gesellschaftlichen Normierungsstrategien und deren negativen Auswirkung, und die visuelle Präsentation von tabuisierten Themenkomplexen wie Überschreitung ästhetischer Prinzipien seinen Anfang im modernen Horrorfilm findet, lässt, durch die Aufwertung dieses Genres in den letzten Jahren, diese Zuschreibung mittlerweile als überholt erscheinen. Im Bild der sich zerstörenden und sexuell verausgabenden Körper wird weit über die Grenzen der filmspezifischen Genrezuschreibung eine Gesellschaftskritik formuliert, die vor allem die bedingungslose Hörigkeit an technischen Fortschritt und der damit einhergehenden Entfremdung von der Natur anprangert. Dies darf allerdings nicht mit atavistischen und regressiven Forderungen nach einer ursprünglichen Lebensweise missverstanden werden, denn die Unumkehrbarkeit der Entwicklung ist als zentraler thematischer Komplex der Betrachtung allgegenwärtig. Dass allerdings eine übermäßige Verantwortung ins Individuum zurückverlegt wird, ist ein Aspekt, dessen unabschätzbare Folgen sich auch die Befürworter einer solchen Entwicklung klar vor Augen führen sollten. Ein schwacher Staat verlangt nach starken Individuen, die sich auch bei Rückschlägen in ihren Bestrebungen nicht vorschnell einem Heiland verschreiben, der sich nur allzu gerne jederzeit bereit erklärt, ihnen die neu aufgebürdete Last, nach Übertragung und Neuinstallation der Machtinstanz, wieder abzunehmen.

## 6. Bibliographie:

- Ballhausen, Thomas. Delirium und Ekstase: Die Aktualität des Monströsen.  
Wien: Milena, 2008.
- Bataille, Georges. Der heilige Eros. Frankfurt: Ullstein, 1986.
- Bataille, Georges. Das obszöne Werk. 19. Aufl. Reinbek: Rowohlt, 2004.
- Bataille, Georges. Die psychologische Struktur des Faschismus/Die Souveränität.  
München: Matthes&Seitz, 1997.
- Bataille, Georges. Das theoretische Werk I: Die Aufhebung der Ökonomie.  
München: Matthes&Seitz, 1985.
- Bataille, Georges. Die Tränen des Eros. München: Matthes&Seitz, 1993.
- Baudrillard, Jean. Der symbolische Tausch und der Tod.  
Berlin: Matthes&Seitz, 2005.
- Benthien, Claudia und Christoph Wulf (Hg.). Körperteile: Eine kulturelle Anatomie. Reinbek  
bei Hamburg: Rowohlt, 2001.
- Bergfleth, Gerd. Theorie der Verschwendung. München: Matthes&Seitz, 1985.
- Biedermann, Claudio und Christian Stiegler. Horror und Ästhetik: Eine interdisziplinäre  
Spurensuche. Konstanz: UVK, 2006.
- Butler, Judith. Das Unbehagen der Geschlechter: Gender Studies.  
Frankfurt: Suhrkamp, 1991.
- Büsser, Martin. Lustmord- Mordlust: Das Sexualverbrechen als ästhetisches Sujet im 20.  
Jahrhundert. Mainz: Ventil, 2000.
- Felix, Jürgen (Hg.). Moderne Film Theorie. 2. Aufl. Mainz: Bender, 2003.
- Foucault, Michel. Schriften zur Literatur. Frankfurt: Suhrkamp, 2009.
- Fromm, Erich. Anatomie der menschlichen Destruktivität.  
22. Aufl. Reinbek: Rowohlt, 2008.
- Girard, Rene. Das Heilige und die Gewalt. Düsseldorf/Zürich: Patmos, 2006.
- Girard, Rene. Die verkannte Stimme des Realen: Eine Theorie archaischer und moderner  
Mythen. München: Hanser, 2005.
- Koebner, Thomas und Thomas Meder (Hg.). Bildtheorie und Film.  
München: Boorberg, 2006.
- Köhne, Julia, Ralph Kuschke und Arno Meteling (Hg.). Splatter Movies: Essays zum  
modernen Horrorfilm. Berlin: Bertz&Fischer, 2005.

- Kristeva, Julia. Powers of Horror. An Essay on Abjection.  
New York: Columbia University Press. Reprint, 1984.
- Kuczok, Wojciech. Höllisches Kino: Über Pasolini und andere.  
Frankfurt: Suhrkamp, 2008.
- Mauss, Marcel. Die Gabe: Form und Funktion des Austauschs in archaischen Gesellschaften.  
Frankfurt: Suhrkamp, 2006.
- Nancy, Jean-Luc. Am Grund der Bilder. Zürich/Berlin: Diaphanes, 2006.
- Paz, Octavio. Verbindungen- Trennungen. 2. Aufl. Frankfurt: Suhrkamp, 1984.
- Ranciere, Jacques: Politik der Bilder. Zürich/Berlin. Diaphanes, 2005.
- Ries, Wiebrecht. Nietzsche: Zur Einführung. Hamburg: Junius, 5. Auflage 1995.
- Rother, Rainer (Hg.): Sachlexikon Film. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1997.
- Shelton, Catherine: Unheimliche Inskriptionen: Eine Studie zu Körperbildern im postklassischen Horrorfilm. Bielefeld: Transcript, 2008.
- Singer, Wolf. Der Beobachter im Gehirn. Frankfurt: Suhrkamp, 2002.
- Stiglegger, Marcus. Ritual und Verführung: Schaulust, Spektakel und Sinnlichkeit im Film.  
Berlin: Bertz&Fischer, 2006.
- Stiglegger, Marcus. Sadiconazista: Faschismus und Sexualität im Film.  
St. Augustin: Gardez, 1999.
- Stiglegger, Marcus. „Wenn die Hölle eine Anatomie hätte, wäre es der weibliche Körper: Das feminine Kino der Catherine Breillat.“ Testcard, 17 (2008): 146-155.
- Ullmaier, Johannes. „Pop und Destruktion. Einleitende Bemerkungen zur Kategorie der Destruktion und zum Vitalismusproblem.“ Testcard, 1 ( 2004): 9-21.
- Vogel, Amos. Film als subversive Kunst: Kino wider die Tabus – von Eisenstein bis Kubrick.  
Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 2000.
- Wiechens, Peter. Bataille: Zur Einführung. Hamburg: Junius, 1995.

## Filmographie:

A L'Aventure. R. Jean- Claude Brisseau. F. 2008. DVD. Axiomfilms, 2009. 102 min.

Anatomy of Hell. R. Catherine Breillat. F 2004. DVD. Tartan Video, 2005. 85 min.

Baise-Moi. R. Virginie Despentes & Coralie Trinh Thi. F. 2000. DVD. Eurovideo, 2000. 73 min.

Chosen Secrets. R. Jean-Claude Brisseau. F 2002. DVD. Tartan Video, 2005. 112 min.

Frontier(s). R. Xavier Gens. F 2007. DVD. Optimum Releasing, 2008. 104 min.

High Tension. R. Alexandre Aja. F. 2003. DVD. Lions Gate, 2003. 91 min.

Humanité. R. Bruno Dumont. F/Can 1999. DVD. Winstar TV& Video, 2000. 148 min.

Inside. R. Julien Maury & Alexandre Baustillo. F 2007. DVD. Dimension, 2008. 82 min.

In My Skin. R. Marina de Van. F 2002. DVD. Well Spring, 2004. 93 min.

Irreversibel. R. Gaspar Noë. F 2002. DVD. Legend Entertainment, 2004. 100 min.

La Question Humaine. R. Nicolas Klotz. F 2007. DVD. Trinity Film Entertainment, 2008. 135 min.

Les Amants Criminels. R. Francois Ozon. F 1999. DVD. Paramount, 2001. 90 min.

Ma Mere. R. Christophe Honore. F 2004. DVD. Revolver Entertainment, 2005. 160 min.

Martyrs. R. Pascal Laugier. F/Can 2008. DVD. NSM Records, 2009. 95 min.

Menschenfeind. R. Gaspar Noë. F 1998. DVD. Legend Entertainment, 2004. 89 min.

Pola X. R. Leos Carax. F 1999. DVD. Winstarvideo, 2000. 134 min.

Porn Theatre. R. Jacques Nolot. F. 2003. DVD. Strand Releasing, 2003. 90 min.

Romance. R. Catherine Breillat. F 1999. DVD. Trimark Video, 1999. 98 min.

Sombre. R. Philippe Grandrieux. F 1998. DVD. Koch Lorber Films, 2007. 111 min.

The Ordeal. R. Fabrice Du Welz. Bel/F 2004. DVD. Tartan Video, 2006. 92 min.

Tiresia. R. Bertrand Bonello. F 2002. DVD. Tartan Video, 2005. 111 min.

Trouble Every Day. R. Claire Denis. F 2001. DVD. Tartan Video, 2003. 97 min.

Twentynine Palms. R. Bruno Dumont. F/D 2003. DVD. Wellspring, 2004. 114 min.





## **Bildnachweise:**

S.4-Betrachtung;

<http://www.muenchenblogger.de/files/images/gerhard-richter-01.preview.JPG>

S.74- Frau mit Kind;

<http://www.germanposters.de/richter-gerhard-frau-mit-kind.html>

## 7. Zusammenfassung der Arbeit/Abstrakt:

Ausgehend von den Begriffen der Überschreitung, Zerstörung und Verschwendung im Werk von Georges Bataille, wird eine Reihe von französischen Gegenwartsfilmen der letzten zehn Jahre in den Fokus einer thematischen und gestalterischen Untersuchung gerückt. Als Skandalwerke und Horrorfilme eingestuft, versuchen sie nach weit reichendem Konsens der Filmkritik, einzig jedes gesellschaftliche Tabu zu brechen und durch graphische Gewalt zu schockieren. Anhand einer Darstellung des Potlatsch Rituals indigener Völker nach der Studie von Marcel Mauss und der näheren Untersuchung von Batailles Werk *Aufhebung der Ökonomie* wird dargelegt, dass die in den Filmen dargestellte Gewalt möglicherweise in einem Zusammenhang mit systemimmanenten Gegebenheiten des auf Profitmaximierung ausgerichteten Kapitalismus stehen könnte. Hierbei liegt der Augenmerk auf dem Grundbedürfnis des Menschen nach Verschwendung von überschüssigen Waren, die er nicht zum Lebenserhalt notwendigerweise benötigt. Bataille ist der Ansicht, dass durch die Unterbindung dieses Verschwendungsbedürfnisses im protestantisch geprägten Europa aber auch in der kommunistischen Sowjetunion und anderen Staatsformen, die diesen Drang nach Verausgabung unterdrücken es notwendigerweise zu gewaltsamen Destruktionswellen kommen muss, da die angehäuften Energie sich früher oder später entladen müsse.

Da in der westlichen Gesellschaft jeder Überschuss wiederum in den industriellen Prozess eingespeist wird, und auch der grenzüberschreitende Aspekt des sakralen Festes durch die Säkularisierung immer mehr ausgeschlossen wird, kommt es weiterhin auch innerhalb der Gesellschaft und selbst im Individuum selbst zu Energiestaus, die sich gewaltsam untereinander aber auch persönlich entladen müssen. Nach einer näheren Untersuchung der Charakterbeschreibung der in den Filmen behandelten Subjekte wird deutlich, dass die gegen sich selbst und untereinander ausbrechende Gewalt auf eine repressive Kultur zurückzuführen ist. Die Einbindung von Michel Foucaults Untersuchung der Disziplinierungen zur Wende der Moderne verdeutlicht diese Annahme, findet doch auf verschiedenen Ebenen eine Verdrängung des Exzesses und des Rausches zugunsten eines alles vereinnahmenden Überwachungsapparates statt. Diese heterogenen Elemente erklärt wiederum in Folge Bataille haben zwar auch solange sie in der Minderheit sind eine verstärkend homogene Funktion in der Gesellschaft, schüren allerdings stetig die Angst des Machtapparates, die Kontrolle über diese zu verlieren. Daher ist der Staat dazu geneigt, diese heterogenen, also Bedürfnisse des Individuums nach Entgrenzung und Verschwendung aus der Öffentlichkeit ins Individuum selbst zu verlegen, wo sich diese aufgrund der kollektiven Verdrängung destruktiv entladen.

Anschließend werden noch anhand von 4 Detailuntersuchungen verschiedene Ausprägungen dieser Gesellschaftsphänomene aufgezeigt und somit den vormals als oberflächlich titulierten Werken ein durchaus tiefer greifender Gestaltungswille eingeräumt.

Anhand genrespezifischer Formeln kann somit eine, weit über diese Gesetzmäßigkeiten hinausreichende und somit eher auf das Autorenkino verweisende, aussagekräftige Bestandsaufnahme der Gesellschaft beschrieben werden.

## 8. Lebenslauf:

### Angaben zur Person:

Michael Czermin  
Schulgasse 74/32  
1180 Wien  
+43 699 19410337  
[mc@frames.at](mailto:mc@frames.at) /  
[lupo-bolte@gmx.de](mailto:lupo-bolte@gmx.de)  
14.März 1978 /Erlangen  
Deutsch / Ledig



### Berufserfahrung:

2008 -	Seit Februar Producer für die Frames filmproduktion GmbH vorwiegend internationaler Werbefilm aus dem Food & Tabletop Bereich
2007	Stellvertretender Produktionsleiter und Gestalter für „Lugner Staffel VII:-„Mörtel sucht das Glück“
2006	Projektleitung und Management „WalterSeidl“ Kabarettduo - Gewinner des österreichischen Kabarettförderpreises 2005 Karl
2005-07	Produktionsleitung und Regieassistent für die Produktionsfirmen „pelikanfilm“ sowie „frameworld“ im Bereich Musikvideo / Kurzfilm
2004-05	Künstl. Leiter des Kultur- und Veranstaltungszentrums „dieWERFT“, Korneuburg
2003-07	Videooperator / Regieassistent bei der Produktionsfirma „CLOSE UP“
2001-03	stellvertretende Geschäftsführung und Eventgestaltung in mehrerer Restaurants und Bars in Wien
2000-01	Programmgestaltung und Organisationsassistent im Kino „Lammlichtspiele“/ Mitarbeit des „Sommernachtskinofestival“ Erlangen
1998-01	Freier Journalist bei der Tageszeitung „Fränkischer Tag“ sowie verschiedener Magazine im Bereich Film / Theater / Musik und Literatur
1996-01	Leitender Angestellter der Videothekenkette „movies“, Einkaufsleitung in den Bereichen alternativer Filmkultur /Arthouse / Horror und phantastischer Film

---

### **Daten zur Ausbildung:**

2008-10	Wiederaufnahme Studium Theater/Film und Medienwissenschaft und Philosophie in Wien; Abschluss mit Mag. Phil.
2006	Ausbildung Trainer/Auditor „Managementsysteme für Kulturbetriebe“
2005	Studium Qualitätsmanagement für Kulturbetriebe bei der ÖVQ ;Abschluss zum EOQ-Quality System Manager
2001-08	Wechsel Filmschule Wien Ausbildung Regie/ Produktion/Dramaturgie; Abschluss mit Diplom
1999-01	Studium an der Friedrich-Alexander-Universität Erlangen / Nürnberg Theater/Film und Medienwissenschaft / Kunstgeschichte / Philosophie
2000	Auslandspraktikum im „Hotel Marina“ in St. Pol de Mar/ Spanien in den Bereichen Eventmanagement / Animation
2000	Praktikum beim Franken Fernsehen im Bereich Kamera/Redaktionsassistentz
1999	Zivildienst im Bereich der Schwerstbehindertenbetreuung in Erlangen/Amsterdam
1988-98	Besuch des Marie-Therese-Gymnasiums Erlangen/ Abschluss mit dem Abitur
1984-88	Besuch der Grundschule Röttenbach

---

### **Fremdsprachen:**

Englisch in Wort und Schrift (sehr gut)  
Französisch (Anfänger, aber es wird besser)

## **Film- und Theaterarbeiten / Projekte aktuell/Auswahl:**

2010	„Der Freischütz“ Film zur Ouvertüre der Opernproduktion Regie: Stefan Ruzowitzky; 8 min. 35mm (P) Theater an der Wien
Seit 2008	Werbefilme und Projektrealisationen für internationale Firmen wie Lindt&Sprüngli, Bahlsen, Unilever, Nestle, Kraft Foods, Ferrero, Ghirardelli und viele mehr. Hierbei Abwicklung für Produktionen für folgende Länder und Regionen: USA, Australien, Japan, England, Russland, Italien, Deutschland, Frankreich, Spanien, Polen u.a. (P)
2007-08	„Lugner- Mörtel sucht das Glück“ 14x 72 min DVC Pro 50 (PL/R) ATV
2007	„Feel Like a Fucked Up Rabbit“ Kurzfilm 13 min DVC Pro 50 (R/PL/DB)  „Rocketman“ Kurzfilm 15 min 35mm (AL/P) Diagonale 2008
2006	„Taxameta rennt“ LIVE Aufzeichnung mit 4 DVC PRO 50 140 min (R/PL)
2005	“Princess Superstar” vs. DJ Marflow“ Musikvideo 4 min DVD PRO (AL)  “Eiswolke” Kurzfilm 15 min DVC PRO 50 (PL)
2004	„Wundersame Vermehrung“ Kurzfilm 9 min 16mm (AL/RA)
2003	„Fruchtbare Brachland Kurzdoku 25 min DVC PRO (R/K/DB/P)  „Kleinbürgerhochzeit“ Theaterkurzfilm 14 min DVC PRO (R/DB/P/S)  Assistenz bei Theater und Filmregisseur Ludwig Wüst bei mehreren Projekten seit 2001 unter anderen „Ägyptische Finsternis“ nach Ingeborg Bachmann, „La Musica 2“ nach Marguerite Duras (Theater Drachengasse /RA)
2002	„Nora“ Kurzfilm 12 min DVC PRO (AL)  „Feuergesicht“ Theaterinszenierung (R)
2001	„Wegelagerer“ Kurzfilm 12 min Mini DV (R/DB/S/P) „der Keller“ Spielfilm 84 min 16 mm (A/Re)  „Doppler“ Kurzfilm 16 min DVC PRO (R/DB/S/P)

## **Legende:**

R: Regie /DB: Drehbuch /S: Schnitt /P: Producer / A: Ausstattung /Re: Requisite  
AL:1.Aufnahmeleitung /K: Kamera /PL: Produktionsleitung /RA: Regieassistent